
Искусство
КИНО
9. 1961



# С О Д Е Р Ж А Н И Е



*На первой странице обложки — кадр из фильма «Две жизни» (сценарий А. Каплера, режиссер Л. Луков, оператор М. Кириллов); студия имени М. Горького.*

*На второй странице — режиссеры Кането Синдо (Япония) и Григорий Чухрай (СССР), получившие Большой приз II Международного фестиваля в Москве за фильмы «Голый остров» и «Чистое небо».*




ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

# ПРАВО НА СЧАСТЬЕ

**Сегодня в руках советского художника — проект Программы Коммунистической партии Советского Союза.**

**Внимательно и раздумчиво, деловито и мечтательно читают наши писатели и актеры, режиссеры и композиторы этот поразительный документ, в котором пережитое встречается с тем, чем мы сейчас живем, а нынешние дела предстают как часть будущего. Навсегда врезавшиеся в память образы «Коммунистического манифеста», ритмы неуклонного движения истории снова оживают в четко выверенных строках проекта Программы. В них продолжено бессмертное творение Маркса и Энгельса и ленинские партийные Программы 1903 и 1919 годов. Читающий их современник приобщается к истории, дышит ее воздухом, видит далеко и ясно.**

**Не раз и не два надо перечитать этот документ, чтобы полностью увидеть нарисованную в нем грандиозную картину борьбы рабочего класса и трудового крестьянства, порабощенных народов колоний и всего прогрессивного человечества против одряхлевшего, полностью изжившего себя, но все еще цепляющегося за жизнь, безмерно жестокого империализма.**

**Дух борьбы — вот первое, что ощущаем мы в этом документе. Он напоминает нам гневные и вдохновенные речи ораторов времен гражданской войны, честное, правдивое слово пропагандистов первых пятилеток, могучий «слов набат», звучавший на фронтах Великой Отечественной войны. Так всегда говорила ленинская партия с советским народом и всем миром, когда история поднималась на самые высокие перевалы.**

**С первой своей до последней строки проект Программы имеет прямое отношение к делу жизни советского художника, будь он человеком партийным или формально беспартийным. Все здесь его касается, и все требует его душевного, глубокого отклика.**

**Программа, говорящая о построении коммунизма в нашей стране, начинается с анализа исторических явлений, рассматривает ход событий во всем мире. Мы — люди цельного мировоззрения, его воспитала в поколениях советских людей Коммунистическая партия, и нам привычно рассматривать каждое наше дело в его связях со всей современностью. Советский художник — таким воспитало его время мировых войн и великих революций — ищет связи между своим творчеством и всем тем, что происходит сегодня**

в мире. Вот почему важнейшее значение для развития советского искусства на новом его этапе в связи с предстоящим XXII съездом КПСС имеет анализ международной обстановки, содержащийся в проекте Программы.

«Монополистическая буржуазия не может отстреляться даже ядерным оружием от непреложного хода исторического развития,— говорится в проекте. — Человечество распознало подлинный облик капитализма. Сотни миллионов людей видят, что капитализм — это строй экономического хаоса и периодических кризисов, хронической безработицы и массовой нищеты, хищнической растраты производительных сил, строй, постоянно несущий угрозу войн. Человечество не хочет и не будет мириться с исторически изжившей себя системой капитализма».

Наше искусство призвано участвовать в решительной борьбе двух идеологий, в борьбе убеждений, моральных принципов. Если художник ощущает себя участником этой борьбы, тогда множество творческих вопросов уже решены для него. Тогда он знает, что не стоит отдавать свое творчество мелким, третьестепенным темам, недостойным внимания в годы, когда так много значит голос честного, правдивого искусства.

Буржуазный мир располагает не только ядерным оружием — идеологи капитализма хорошо знают, как велика сила слов, как заразительны художественные образы.

«Виды и формы буржуазной идеологии, методы и средства обмана трудящихся многообразны. Но суть их одна — защита отживающего капиталистического строя. Идейное обоснование господства монополий, оправдание эксплуатации, опорочивание общественной собственности и коллективизма, воспевание милитаризма и войны, оправдание колониализма и расизма, разжигание вражды и ненависти между народами — таковы идеи, которыми проникнуты политические и экономические теории, философия и социология, этика и эстетика современной буржуазии» («Проект Программы КПСС»).

Мы хорошо знаем, как использует буржуазия теоретическую эстетику и художественное творчество для атак на прогрессивную идеологию. Оправдание антиобщественных стимулов, свирепого и бессовестного эгоцентризма — это совсем не редкость в трудах утонченных эстетиков Запада, упорно внушающих и художнику и зрителю мысль о том, что человек безнадежно одинок, несет в себе неистребимые звериные инстинкты, руководствуется лишь низменными страстями. В самых безобидных, на первый взгляд развлекательных картинах голливудского толка мы снова и снова встречаемся с попытками внушить зрителю, что человек человеку — волк, что надеяться следует только на свою приспособляемость, что ждать братской поддержки от людей — глупость. В одной голливудской картине этого года самый модный киногерой США играет «обаятельного бандита», смысл жизни которого — свести счеты с другим бандитом, ставшим шерифом преуспевающего городка. Бесконечная стрельба, неисчислимые убийства, садистски обнаженные эпизоды избиений, увечья, кровь, снова убийства... В чем смысл фильма? Да только в том, чтобы расшевелить темные инстинкты. Рядовая, узаконенная, широко рекламируемая в США кинопродукция! Вот другой боевик, снятый с участием известнейшей «стар» Америки. Героиня — циничная проститутка. Что ж, немало благородных произведений литературы и искусства посвящено персонажам такого рода, рассказу о горестной истории опозоренной женщины. Фильм, о котором мы говорим, имеет другую подкладку. В один из самых патетических моментов героиня истерически заявляет: когда некий мерзавец растлил ее, она ничего, кроме удовольствия, не испытывала. Тварь по призванию поставлена в центр «роскошного» фильма, и зрителю предлагается следить за капризами ее дрянной души.

Такие фильмы делаются, выпускаются громадными тиражами и рекламируются с невиданным размахом сегодня, сейчас! Их смысл в том, чтобы посеять недоверие, отвращение к человеку, разобщить людей, убедить зрителя в том, что он живет среди волков и потому не должен стесняться волчьей морали. Они верно служат делу империализма, весьма активно пропагандируют его моральный кодекс.

Недавно прошедший Второй Московский международный кинофестиваль показал, как ценит мировая кинематографическая общественность правдивое и сердечное слово, правдивые образы людей доброй воли. На этом фестивале советский фильм «Чистое небо» был удостоен наряду с высокоталантливой работой японских коллег «Голый остров» высшей награды. На предыдущих кинофестивалях лучшие советские фильмы «Повесть пламенных лет», «Баллада о солдате», «Сережа» и другие также получили вместе с наградами путевку на экраны многих стран.

Простая, честная правда о нашей жизни, о радостном и трудном в ней необходима, как хлеб, людям всех континентов. Талантливые советские фильмы пробивают себе дорогу на международный экран!

Буржуазная эстетика старательно и нудно доказывает, что век гуманистического искусства ушел, что современников интересует подспудное, звериное в человеке, обнажение язв его души. Но вот совет-

ские фильмы, показывающие прекрасных, чистых и светлых людей, таких, как Алеша Скворцов, завоевывают сердца зрителей буквально повсеместно.

О чем это говорит, как не о том, что наше коммунистическое понимание человеческого и человечности является единственно верным?

Пусть широко идет наше победоносное эстетическое наступление по экранам всех стран мира!

Социалистическое государство политически и экономически доказало, что люди труда имеют право на радость, на счастье. Наша кинематография доказывает это языком художественных образов и тем самым вступает в идеологическую схватку с реакционным искусством, утверждающим, что удел человека — крах всех его больших надежд, а в лучшем случае — обывательское благополучие при наличии текущего счета в солидном банке.

Представив себе реальность и остроту происходящей сейчас в мире идеологической борьбы, ни один честный художник не станет искать сюжетов, уводящих зрителя в сторону от общественной жизни, понимаемой широко и многосторонне, не станет тратить талант на пустяки, на ремесленное сочинительство. Это недостойно талантливого художника.

Наша партия всегда говорит с народами мира языком реальных фактов. Когда мы читаем о том, что объем «национального дохода СССР в ближайшие 10 лет увеличится почти в два с половиной раза, а за 20 лет — примерно в пять раз», то мы точно знаем — так оно и будет, это язык экономической науки. Но так же точны прогнозы партии и в области становления новых человеческих отношений, потому что они подкрепляются реальными делами народа, ходом развития нашего общества. Вот один из самых волнующих прогнозов Программы: «Коммунизм — это строй, где расцветают и полностью раскрываются способности и таланты, лучшие нравственные качества свободного человека. Семейные отношения очистятся от материальных расчетов и будут целиком строиться на чувствах взаимной любви и дружбы».

Вот рубеж в развитии нравственности, о котором мечталось людям с давних дней.

Многим современникам Льва Толстого казалось, что марксизм слишком «рационалистичен», что он придает излишне много значения экономической стороне общественного развития и пренебрегает жизнью человеческой души. Еще и теперь многие честные, но плохо знающие марксизм-ленинизм интеллигенты Запада полагают, что наше революционное учение печется только об удовлетворении материальных нужд человека. Программа построения коммунизма, вся от начала до конца пронизанная духом реальности, показывает всему миру, что марксизм-ленинизм решает проблемы экономические для решения проблем нравственных, что построение материальной базы коммунизма приведет к утверждению благороднейших человеческих отношений, и таким образом свершатся самые смелые мечты поэтов всех веков.

Уже давно в среде революционного рабочего класса складывается новый моральный кодекс, ныне так четко сформулированный в проекте Программы. Не сегодня родились эти строгие и светлые нравственные принципы, они складывались долгие годы, однако теперь они становятся общенародной этической нормой, и в этом величие достигнутого нашей страной рубежа в области воспитания людей.

«Партия считает, что моральный кодекс строителя коммунизма включает такие нравственные принципы:

— преданность делу коммунизма, любовь к социалистической Родине, к странам социализма;
— добросовестный труд на благо общества: кто не работает, тот не ест;
— забота каждого о сохранении и умножении общественного достояния;
— высокое сознание общественного долга, нетерпимость к нарушениям общественных интересов;
— коллективизм и товарищеская взаимопомощь: каждый за всех, все за одного;
— гуманные отношения и взаимное уважение между людьми: человек человеку — друг, товарищ и брат;
— честность и правдивость, нравственная чистота, простота и скромность в общественной и личной жизни;
— взаимное уважение в семье, забота о воспитании детей;
— непримиримость к несправедливости, тунеядству, нечестности, карьеризму;
— дружба и братство всех народов СССР, нетерпимость к национальной и расовой неприязни;
— непримиримость к врагам коммунизма, дела мира и свободы народов;
— братская солидарность с трудящимися всех стран, со всеми народами».

Так сказано в проекте Программы. Мы находим здесь нравственные нормы, к которым стремились самые великодушные учителя человечества: трудолюбие, солидарность, гуманизм, честность, правдивость, нравственная чистота, скромность, непримиримость к несправедливости, к национальной розни. Мы находим здесь также то, чему учит суровый опыт революционной борьбы: непримиримость к врагам нашего

дела. Моральный кодекс коммунизма вобрал в себя опыт всех времен и народов и опыт наших дней, не позволяющий либеральничать с теми, кто остался верен принципам волчьей морали. Это очень активный и требовательный кодекс, он поможет воспитать не просто добрых и честных, а деятельных, целеустремленных строителей прекрасной жизни для всех.

Здесь неисчерпаемый источник мыслей и вдохновения для художника, верный ориентир в раздумьях о человеческих характерах.

Громадное моральное удовлетворение испытывают мастера советской литературы и искусства оттого, что понятие «социалистический реализм» входит теперь в Программу Коммунистической партии. Могущественная политическая партия программно заявляет о поддержке определенного творческого метода в искусстве.

Чем это вызвано? Почему художественный творческий метод назван в числе других средств идеологической борьбы за коммунизм?

Это объясняется тем, что Коммунистическая партия придает первостепенное значение литературе и искусству в борьбе за преобразование человеческой жизни. Никогда еще достоинство художника, значение его творческого труда не были подняты так высоко, не приравнивались к самым важным факторам общественной жизни. И в этом отношении Центральный Комитет КПСС наследовал традиции и принципы величайших учителей человечества — Маркса, Энгельса, Ленина. Как известно, искусство играло исключительно большую роль в духовной жизни наших учителей. На лучших образцах мировой литературы и искусства воспитывались Маркс и Энгельс, блестяще знавшие и чтившие творчество античных мастеров, Шекспира, Бальзака, активно поддерживавшие революционных поэтов и писателей своей поры. Они растили в своих единомышленниках любовь к мудрому, честному, благородному искусству и завещали коммунистам всех стран самое большое уважение к вдохновенному художественному творчеству. Так же горячо любил Владимир Ильич Ленин творения классических и современных художников, постоянно обращался к творческому наследству Пушкина, Некрасова, Толстого. Он был мудрым и требовательным духовным другом Максима Горького, проявлял отеческую заботу о расцвете художественной культуры Страны Советов.

Следуя заветам Маркса, Энгельса, Ленина, Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза энергично и деятельно поддерживает искусство социалистического реализма, основанное на принципах народности и партийности, сочетающее смелое новаторство в изображении жизни с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры.

По-ленински формулирует проект Программы мысль о свободе творческой инициативы художника, сознающего партийную направленность своего творчества:

> «Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, для многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Здесь содержится прямой ответ на вопрос, не сковывает ли единство творческого метода инициативу художников, обладающих несхожими индивидуальностями, склонностями, вкусами. Нет, нисколько не сковывает! Наоборот, твердые основы единого метода способствуют расцвету своеобразных творческих индивидуальностей, побуждают искать неизведанные еще пути к сердцу зрителя, неоткрытые еще художественные формы. О том, что коммунистическая идейность в искусстве способствует новаторству в области художественной формы, мы знаем из опыта Маяковского, Эйзенштейна, Довженко, бр. Васильевых, Шостаковича и многих других поэтов, писателей, режиссеров, композиторов. В проекте Программы отмечена необходимость в подлинном художественном новаторстве.

Большое, настоящее искусство — это всегда радость. Так понимали его основоположники марксизма-ленинизма, так понимают его коммунисты наших дней. И здесь мы вступаем в идейный спор с представителями буржуазной эстетики, давно отказавшейся видеть в искусстве источник духовного наслаждения и трактующей его то как средство одурманивания мозгов, то как ничтожную забаву, то как бессмысленную игру каких-то темных, непознаваемых сил в человеке. Мы считаем искусство венцом творческой деятельности человека, прекрасным проявлением его созидательной силы. Нет сомнения в том, что, скажем, новые и новые проявления любви зарубежных кинозрителей к таким советским фильмам последних лет, как «Летят журавли» или «Баллада о солдате»,— это знак того, что люди всех стран голосуют за искусство нравственно здоровое и радостное.

Радостное, но не идиллическое. Было время, когда под влиянием культа личности появлялись произведения, рисующие жизнь как бездумную и безоблачную идиллию. Они оказались недолговечными. Социалистический реализм учит видеть реальные драмы жизни и искать оптимизм в способности совре-

менников побеждать темные силы прошлого. Оптимизм борьбы, оптимизм веры в человеческие силы — вот отличительная черта нашего жизнеутверждающего искусства. Против идиллического, неумного отношения к жизни направлено положение Программы, призывающее художника к обличению «всего того, что противодействует движению общества вперед».

Социалистический реализм не терпит пассивной констатации добра и зла — это метод активный, он требует от художника раскрывать жизнь в ее революционном развитии.

В проекте Программы вырисовывается облик художника социалистического реализма, человека общественно активного, крепко связанного с борьбой народов за коммунизм, знающего меру своей ответственности за общее дело. Такой художник не абстрактный идеал, а живая реальность, он вырос вместе с Коммунистической партией, сформировался в годы строительства коммунизма. Страна по заслугам любит и уважает своих художников, мастеров литературы и искусства, с радостью отдающих свой талант делу коммунизма, не представляющих себе ничего более прекрасного, чем служение коммунизму. Так же как Горький и Маяковский, как великие основоположники советского кино, лучшие мастера киноискусства наших дней видят смысл художественного творчества в приближении подлинного расцвета жизни — его несет Коммунизм.

Нет сомнения в том, что и роль художника в общественной жизни, и удельный вес искусства в делах страны год от года становятся все значительнее. «Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека»,— говорится в проекте Программы. Это относится ко всем искусствам, в том числе и к кинематографии, имеющей такую необозримую аудиторию.

К тысячам участников революционной большевистской борьбы была обращена первая Программа партии, к миллионам строителей социализма—ее вторая Программа, а теперь все люди Земли знакомятся с проектом третьей Программы, открывающей эру коммунизма. Само обсуждение Программы привлечет к делу коммунизма новые и новые человеческие силы.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО, ПРОНИКНУТЫЕ ОПТИМИЗМОМ И ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩИМИ КОММУНИСТИЧЕСКИМИ ИДЕЯМИ, ИГРАЮТ БОЛЬШУЮ ИДЕЙНО-ВОСПИТАТЕЛЬНУЮ РОЛЬ, РАЗВИВАЮТ В СОВЕТСКОМ ЧЕЛОВЕКЕ КАЧЕСТВА СТРОИТЕЛЯ НОВОГО МИРА.

*Из проекта Программы Коммунистической партии Советского Союза*

В. РАЗУМНЫЙ

# Так рождается вдохновение

Известно, что время имеет лишь одну характеристику — продолжительность: секунда, минута, час, день, год... Однако в оценке процессов общественной жизни этой характеристики явно недостаточно. Ведь здесь один и тот же временно́й отрезок обладает разной емкостью, событийной насыщенностью, динамикой. Порою мы называем его периодом, а порою — эпохой.

Всего лишь пять лет прошло с того момента, как были опубликованы исторические решения XX съезда КПСС. Но уже теперь мы с полным основанием можем сказать, что эти пять лет представляют собой эпоху великих, подлинно революционных по значению преобразований в стране. Вспомним еще и еще раз:

— Партия остро, смело, по-ленински принципиально вскрыла ошибки и недостатки в своей работе, осуществила критику культа личности и ликвидацию его последствий. «Мы это сделали для того, чтобы освободиться от болезненных и опасных явлений прошлого, от всего того, что связывало творческие силы партии и народа и мешало движению вперед» (Н. С. Хрущев).

— Партия осуществила коренную перестройку управления и руководства всем хозяйственным и культурным строительством. Символический итог титанического труда советских людей — прорыв в космос, фантастические полеты Юрия Гагарина и Германа Титова, потрясшие мир.

— По призыву партии советские люди освоили миллионы гектаров целинных и залежных земель — новый, поистине неисчерпаемый источник народных богатств.

— Поставлена и успешно решается грандиозная по своим социальным последствиям задача сближения школы с жизнью.

— На наших глазах меняется и человек, преобразующий мир на коммунистических началах. «Уже сейчас в облике передовых людей нашей страны видны черты человека коммунистического завтра. Эти черты все более проявляются и раскрываются в их мировоззрении, в повседневной трудовой и общественной жизни, в быту. Труд на благо общества становится для них первой жизненной потребностью; превыше всего ставят они интересы общества» (Н. С. Хрущев).

Сейчас мы обсуждаем проект третьей Программы Коммунистической партии Советского Союза. Предстоит новый бросок вперед, в будущее. Мы еще и еще раз проверяем себя и свое оружие. В том числе — такое могучее средство воздействия на разум и чувства миллионов, как искусство кино.

Уже на XX съезде КПСС был отмечен значительный рост выпуска фильмов. Одновременно указывалось и на то, что в погоне за количеством порою снижается требовательность к идейно-художественному качеству картин. Свидетельство тому — посредственные, поверхностные произведения, посвященные мелким, непримечательным явлениям.

И вот прошло пять лет... Вдохновленные всеобщим пафосом коммунистического созидания, окрыленные заботой партии, мастера киноискусства — и умудренные творческим опытом корифеи советского кинематографа, и молодые художники, уверенно вступившие в общий строй,— создали немало фильмов, получивших всенародное, более того—мировое признание. «Сорок первый», «Высота», «Судьба человека», «Сережа», «Летят журавли», «Тихий Дон», «Баллада о солдате», «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Чистое небо», «Дом, в котором я живу» — таков отнюдь не полный перечень, который более или менее единодушно приводят все

авторы, анализирующие советское киноискусство последних пяти лет. Столь же единодушно констатируют они «рост общего уровня» (так, увы, принято оценивать художественные явления!) продукции наших студий. Не скрываем мы и тех (не в меру многочисленных) неудач и просчетов, которые имеются в практике работников кино. К сожалению, растет «обойма» примеров посредственных, поверхностных произведений типа «Нино», «Черноморочки», «Горячей души» и т. д.

Все это — бесспорные факты. Нужна, конечно, и их периодически появляющаяся констатация — в критических статьях, обзорах, докладах... Но, пожалуй, гораздо важнее осмысление сути этих фактов, новых тенденций, выявляющихся сегодня через них. Осмысление с точки зрения тех задач, которые призван ныне решать наш кинематограф.

Разговор о новом, прогрессивном в советском киноискусстве, об его эстетических завоеваниях накануне XXII съезда КПСС остро и своевременно поднят нашей кинокритикой. Попробуем продолжить его. Попытаемся рассмотреть в общем потоке кинопродукции становление творческих принципов кинематографа эпохи построения коммунизма. Ведь эти принципы — непреходящее по своей эстетической значимости достижение советского кинематографа многих лет.

## ПРИМЕТЫ ВРЕМЕНИ И ОБРАЗ ЭПОХИ

Для деятелей советского киноискусства вопрос о современности в творчестве давным-давно решен. Всю свою страсть художников, более того — всю свою жизнь они отдавали и отдают народу, воспевая его всемирно-исторический подвиг. История нашего кино — волнующая летопись революционного становления коммунистического общества. Летопись, обладающая удивительной силой примера, заразительности для миллионов и миллионов людей в капиталистических странах.

Сегодня пишутся ее новые, увлекательные страницы. Новые — и трудные, очень трудные. Но только написав их, можно будет пойти дальше.

Вдумаемся в одно из кардинальных положений всех последних партийных документов: построение коммунизма предполагает не только создание его материально-технической базы, но и формирование нового, коммунистического человека. Стройки коммунизма растут на наших глазах. Растет и наш советский человек. Его сущность, его этическую ценность наглядно выявляют «маяки» — герои наших дней: Валентина Гаганова и чудесная четверка бесстрашных ребят, победивших в единоборстве океан, Юрий Гагарин и Герман Титов... Грандиозный социальный процесс коммунистического преобразования общества, осуществляемый трудом советских людей, преобразует и их самих. Всмотритесь в окружающую вас жизнь, вчитайтесь в газеты, и вы увидите приметы человека будущего: в лицах новоселов целины и строителей комсомольских домен, в нравственном облике членов бригад коммунистического труда и молодежи, идущей по велению сердца после средней школы на производство, на передний край мирного фронта.

Впрочем, в повседневности буден вы, быть может, не заметите того, что стало вашей новой сутью, вошло в плоть и кровь, как обычаи, навыки, привычки, что стало естественной средой. А художник по самой природе творчества должен увидеть в обычном необычное, открыть его, опоэтизировать.

Теоретически это ясно, вероятно, всем. Однако на пути к решению этой задачи лежит ряд трудностей. Речь идет не о предвзятых эстетических концепциях — теории бесконфликтности, понимания природы искусства в духе иллюстративности и т.д. Их порочность (по крайней мере — в теоретическом плане) ясна большинству художников кино. Попытаемся лучше задуматься над тем, как практически решает советское киноискусство задачу создания образа современности и современника.

В жизни прошлое, настоящее и будущее слиты неразрывно, диалектически. Рассказ о прошлом может быть современен именно потому, что настоящее становилось, утверждалось в нем, вырастало из него. Василий Губанов в этом смысле — наш современник. Вчера прошел по жизни Алеша Скворцов, но чистота его души и человеческая щедрость созвучны советским людям шестидесятых годов. Необоримая сила Андрея Соколова, раскрывшаяся в фашистских застенках, живет, крепнет, расцветает в каждом нашем юноше, который завтра станет хозяином страны.

И поэтому никто не усомнится, что такие фильмы, как «Коммунист», «Баллада о солда-

те», «Судьба человека», «Добровольцы» в высшей степени современны. Они ставят и решают коренные проблемы нашей действительности.

Еще не раз художники кино обратятся к эпохе революции и гражданской войны, к романтической эре первых пятилеток и к грозовым годам Отечественной войны. Обратятся, чтобы лучше постигнуть смысл современности и ее творцов, принявших эстафету времени.

Но жизнь идет вперед. В нее вступают новые поколения, со своими проблемами, мечтами, исканиями. Нужен (да еще как нужен!) рассказ о том, что волнует их сегодня.

Решает ли эту задачу советский кинематограф? Если иметь в виду фильмы истекшего пятилетия, то можно сказать: да, решает, или, по крайней мере, начинает решать. Конечно, среди многих десятков картин, созданных накануне XXII съезда, есть немало таких, которые современны только по чисто внешним признакам и атрибутам. Вспомним «Повесть наших дней», иллюстративно (и к тому же искаженно) рассказывающую о борьбе за передачу техники колхозам. «Противоборствующие силы» — Алексей Коваль и его отец, «консервативный» директор МТС Иван Коваль имеют к современности столь же отдаленное отношение, как и многие другие подобные образы-схемы, образы-штампы.

Но есть и другие фильмы. Они не достигают той степени совершенства и той масштабности, которая свойственна названным выше картинам, посвященным недавнему прошлому. Но к ним надо присмотреться внимательнее, как к разведчикам, изучающим и прокладывающим новые пути. Патетика антагонистической борьбы классов, ее драматизм—в них, конечно, начисто отсутствуют. Но возникает драматизм иного рода: драматизм становления нового типа человеческих отношений. Именно он лежит в основе таких разных по степени удачи фильмов, как «Весна на Заречной улице», «Отчий дом», «Алешкина любовь», «Все начинается с дороги». Последний фильм мне представляется наиболее примечательным. В лучших своих эпизодах он прост и бесхитростен: нет в нем небывалых ситуаций и патетических деклараций. А действие, емкое и жизненно правдивое, — есть. Поверил в людей бригадир Степан Боков, раскрыл им красоту коллектива и труда, «выпрямил» этой верой Шурку, сделал счастливой Надю, «очеловечил» Екатерину Ивановну, а самое главное — создал неразрывные узы рабочего товарищества.

Могут возразить: облагораживающее воздействие труда наш кинематограф показывал и раньше. И это, конечно, верно. Но как-то незаметно выработался набор штампов, закрывавших от художников качественные изменения в трудовой деятельности советских людей. Порою сам труд в его «чистом» виде оказывался панацеей от всех нравственных болезней героев. Положил Генка Краснушкин («Стучись в любую дверь») первый камень на стройке — и озаряется его лицо этаким блеском положительности. Взял Раду («За городской чертой») в руки мастерок на стройке дома — и перестал быть «шабашником». Иногда же трудовая деятельность персонажей оказывалась «производственным» фоном обычной мещанской драмы, развертывавшейся между ними.

Авторы фильма «Все начинается с дороги» не избежали некоторых штампов в «любовных» сценах, но попытались открыть новые драматические возможности в изображении «простой» жизни рабочего коллектива. Это, конечно, только разведка, и, может быть, еще робкая. Но ее успех надо закрепить, ибо до сих пор целые пласты современной советской жизни остаются нетронутыми, не освоенными киноискусством. Ведь это факт, что мы не имеем ни одного по-настоящему значительного фильма о бригадах коммунистического труда, о последователях Валентины Гагановой и т. д. И, быть может, одна из причин этого в том, что призраки старых сюжетных схем и коллизий, порожденных иным «человеческим материалом», иными взаимоотношениями людей, до сих пор живут в сознании многих художников.

Приметы времени мы находим не только в предлагаемых художниками обстоятельствах действий героев, но и в их характерах, свойствах. Немало писалось в последнее время об интеллектуальном кругозоре, нравственной чистоте и цельности героев лучших советских кинокартин. Есть у этих героев еще одно свойство, озадачивающее людей консервативного склада ума,—положительность. Да, да, та самая положительность, которая представляется некоторым «голубой скукой», серостью. Но ведь это реальная примета характера миллионов строителей

коммунизма, целенаправленно воспитываемая партией! Всем известно: легче дать «героя с червоточинкой» или показать судьбу «исправляющегося» преступника: схем подобного рода искусство прошлого и настоящего знает немало. Однако — «где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легче»!

Впрочем, путь к герою-современнику далеко еще не «протоптан», и отдельные творческие удачи, о которых у нас так часто говорят, не могут компенсировать значительное число творческих просчетов. Смотришь многие фильмы на современную тему и не можешь отделаться от досадного чувства неудовлетворенности тем, как решается образ советского человека. Казалось бы, в герое все современно, все выявляет типичные черты человека наших дней. Но зачастую это лишь эстетическая иллюзия, которая сразу же разрушается при столкновении художественного впечатления с нашим жизненным опытом.

Вот герой фильма «Бессонная ночь» Павел. Он — молодой инженер, попавший после института в небольшой городок Сибирск. Павел включается в жизнь коллектива порта. Как и всякого новичка, его постигают первые неудачи, первые разочарования овладевают его душой.

Он рвется к самостоятельной инженерно-технической деятельности. И вот, наконец, счастливый случай, который поможет выявиться его техническим способностям: необходимо рассчитать отверстие в грейфере для стока воды при подъеме грунта со дна. Но страсть к любимой девушке Нине отвлекает его — и работа не сделана. Сварщик вырезает отверстие в грейфере на глазок. В результате — авария крана, тяжелое ранение учителя Павла — Батавина. Это потрясение преображает Павла, заставляет его пристальнее вглядеться в себя, еще и еще раз самокритично оценить свои возможности. Честность, внутренняя бескомпромиссность приводят Павла к правильным решениям. Он снова в коллективе. Он рационализатор.

Фильм был создан по мотивам повести Н. Дементьева «Мои дороги». Писателю удалось в образе Павла синтезировать какие-то реальные черты молодого специалиста шестидесятых годов. Отсюда — его жизненная достоверность, которая в какой-то степени сохранена и в фильме. Но нет, к сожалению, за этой достоверностью, той человеческой значительности, масштабности, размаха, которые столь характерны для современного молодого специалиста, воспитанного не только институтом, но и всей социальной средой.

«Бессонная ночь» — фильм из тех, которые принято называть «средними». Но указанный недостаток в той или иной степени характерен для ряда фильмов последних лет. Не мешало бы в связи с этим вспомнить мысли художников-реалистов о том, что любая творческая фантазия ограничена, что она, как цветок вне плодородной почвы, не может быть продуктивной без жизненных наблюдений. Ведь только на их основе может возникнуть образ, концентрированно выражающий сущность, смысл реальных жизненных характеров и процессов. Герои многих наших картин правдоподобны в частностях, и это правдоподобие — итог образных представлений, ви́дений художников. Но сами-то эти ви́дения беднее реальности — общих, типических черт человека наших дней. И не случайно мы часто говорим: люди, окружающие нас, куда интереснее, масштабнее того, что мы узнаем о них с экрана.

Итак, приметы времени — эстетический признак значительного числа фильмов рассматриваемого пятилетия. Но вспомним, какие новые и ответственные задачи стоят теперь перед мастерами искусств — воспитателями миллионов. «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».

Создать образ нашей эпохи средствами искусств — вот смысл этих строк проекта новой партийной Программы. Ясно, что одних примет времени здесь недостаточно. Необходимо такое обобщение, которое схватывало бы наиболее существенные, типичные процессы жизни. Но на каких путях оно возможно? Художественное развитие, практика нашего кино уже дали ответ: на самых разных, но при соблюдении одного непременного условия, являющегося принципиальным требованием социалистического реализма,— глубины проникновения в жизнь, правды раскрытия ее закономерностей.

У нас появились фильмы, для которых характерен обобщающий взгляд на мир,

своеобразный симфонизм в охвате действий больших масс людей. Укажем прежде всего на гражданский подвиг Ю. Солнцевой, давшей народу такие довженковские фильмы, как «Поэма о море» и «Повесть пламенных лет». Эпический охват материала делает эти фильмы впечатляющими образами эпохи. Не ясно ли, что многие кардинальные события и процессы нашей жизни могут быть отражены кинематографом именно таким способом? Как важно было бы, например, создать героико-романтическую эпопею о борьбе советского народа за мир, о становлении могучего социалистического лагеря!

Советскими художниками прокладывается и осваивается также другой путь — рассказ о великом через малое, об эпохе через индивидуальные судьбы. И на этом пути созданы такие значительные произведения, как «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу», «Летят журавли», «Простая история», «Чистое небо». Последний фильм — особенно яркая веха на этом пути, примечательная попытка увидеть в малом большое, в истории одного летчика — этап в развитии страны.

Григорий Чухрай и весь его творческий коллектив еще раз показали нам, как метод социалистического реализма позволяет художнику правдиво, конкретно-исторически отразить эпоху, преломить через индивидуальные судьбы людей биографию страны. Энгельс однажды заметил, что герои реалистического искусства черпают мотивы своих действий не в индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет. Именно в этом «секрет» успеха «Чистого неба». Логика действий его героев выявляет логику нашей социалистической действительности; их победа, счастье, торжество выражают смысл тех преобразований, которые мы осуществляем.

Жизнь фантастичнее любого самого смелого и дерзкого воображения. Ежедневно, ежечасно в жизни наших людей происходят такие события, которые таят в себе неиссякаемый источник поэтичности. Малое, обыденное в этих условиях приобретает особое эстетическое значение как проекция большого социального мира.

Итак, пути — разные, цель — одна: создание на основе метода социалистического реализма кинематографического образа эпохи, способного так взволновать, потрясти и объединить миллионы, как это сделал «Броненосец «Потемкин», как это совершил «Чапаев».

## ТОЧКА ЗРЕНИЯ И КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЙНОСТЬ

Одно из коренных требований социалистического реализма — утверждение коммунистического идеала, партийность позиции художника в отношении к отражаемым им явлениям. Наши идеологические противники, не останавливающиеся ни перед чем в стремлении очернить метод советского искусства (а также искусства ряда стран и народов, строящих социализм), утверждают, что он обрекает художника на предвзятость в отношении к явлениям действительности, на «заданность» решений.

Мы не скрываем того, что порой наши кинематографисты создают фильмы, являющиеся заданными иллюстрациями предвзятых логических схем. Кому не знакома, например, «классическая» схема: молодые рабочие внедряют вопреки дирекции и консерватизму стариков новый производственный метод. Она воскресла недавно в картине «Горячая душа». Герой фильма сталевар Федор поставил перед собой цель: перенести на завод метод взаимного обучения операциям, заимствованный им у железнодорожников.«Вот бы у нас так, а?—говорит он начальнику цеха.—Собрать на печь пять лучших сталеваров. Отец мой завалку по-своему ведет, я —заливку чугуна, Чекин — плавление, а Шахрай — король доводки. Поработаем недельку и освоим лучшие приемы». И конечно же, на пути этого «смелого» новатора встает грозная фигура консерватора-директора. Сперва, как и полагается, неудача, но почти незамедлительно вслед за нею успех, общее признание. Старички-сталевары дают согласие участвовать во взаимном обучении. Герои окрылены. Они строят грандиозные планы на будущее.

> «Шахрай. А что если мы вот так вот недельку поработаем, а? А потом махнем на другие заводы?
> Шебалин. Ха-ха!
> Сапрыкин. Это дело.
> Шахрай. Людям свою работу покажем, да и ихнюю посмотрим...».

Да, нечего скрывать, есть еще у нас художники, предпочитающие ремесленничество творчеству, далекие от жизни, а стало быть, и от подлинного искусства. Но ведь то, что они делают холодными руками, не имеет

ничего общего с искусством социалистического реализма. Идейность в творчестве художника социалистического реализма рождается как результат образного постижения им действительности. Свою страсть борца за коммунизм он не декларирует, а вкладывает в идейно-эстетическую оценку жизненных явлений.

Безразличного искусства нет. Любой художник всегда (сознательно или несознательно) стремится выразить свое отношение к миру, свое представление о прекрасном в нем. Индивидуальность ви́дения в полной мере присуща и мастерам советского кино. Ее мы ощущаем в той особой поэтической интонации, которая позволяет нам сравнительно легко узнать почерк мастера. Страстная публицистичность С. Герасимова и лирическая наблюдательность Г. Данелия и И. Таланкина, порадовавших нас фильмом «Сережа», преисполненным невыразимого очарования, тончайший психологизм Ю. Райзмана и стихийная мощь Л. Лукова, гражданская патетика Г. Чухрая — да разве хватит слов для характеристики творческого почерка многочисленного отряда художников кино — от режиссеров до актеров!

У каждого из них — своя точка зрения на мир, свой подход к проблемам, которые стоят перед человеком наших дней. Но о чем бы и как бы они ни говорили на языке образов, какие бы проблемы ни поднимали, какие бы дорогие их сердцу темы ни избирали — всегда ими движет страстное желание вмешаться в жизнь, сделать ее лучше и чище, показать неодолимую мощь той правды, которую утверждает всей своей борьбой Коммунистическая партия.

Жалкие трубадуры буржуазной пропаганды, ошеломленные успехом советского киноискусства у зрителей капиталистических стран, всячески стремятся оболгать его, оклеветать, снизить общественный резонанс наших фильмов. Они нудно твердят одно и то же: деятели советского кино — рабы политики, лишенные свободы творчества. Им вторят ревизионисты, стремящиеся внести сумятицу в умы художников, оторвать их от актуальных политических, моральных и социальных проблем времени.

Наша партия не раз давала бой подобным воззрениям, нанесла им сокрушительный удар и утвердила марксистско-ленинское понимание партийности искусства, свободы творчества художника. Она показала, что подлинно партийный художник служит народу свободно, без принуждения, по собственному убеждению и призванию, по велению души и сердца. «В условиях социалистического общества,—говорил Н. С. Хрущев,— где народ является действительно свободным, подлинным хозяином своей судьбы и творцом новой жизни, для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспосабливаться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве».

Страстные выступления Н. С. Хрущева перед представителями советской художественной интеллигенции, беседы с руководителями партии и Советского государства помогли деятелям нашего кино более глубоко и партийно подойти к осмыслению, познанию новых процессов, происходящих сейчас в нашей жизни. И первые знаменательные итоги уже налицо.

Развитие коммунистической общественности зиждется на незыблемой вере в человека, в его сознательность и нравственную силу. Примером такой веры являются все мероприятия нашей партии и Советского государства по искоренению последствий культа личности, по дальнейшей демократизации всей общественной жизни, по развертыванию творческой инициативы масс. И не случайно, конечно, многие мастера кино рассматривают как свой гражданский долг эстетическое претворение этой закономерности в образный строй произведений о современности. Различен общественный масштаб их картин, но единой для них является такая особенность, как активный гуманизм, стремление сделать все ради блага человека. Это присуще и «Алешкиной любви» и «Чистому небу», которые столь различны по интонации, по широте охвата социальной среды. Именно этим потрясает зрителей и эпизод встречи инвалида с женой в «Балладе о солдате» и подвиг Ивана Ямщикова в новом фильме А. Алова и В. Наумова «Мир входящему».

Более ста лет назад марксизм доказал, что непримиримый дуализм личности и коллектива, человека и общества носит конкрет-

но-исторический характер, что коммунизм устранит этот дуализм, ибо истинная сущность человека, которую раскроет коммунизм — коллективизм, общественность. Ныне гармоническое единство личности и коллектива не мечта, а реальность. Жизнь повседневно дает нам примеры того, как общественное дело рассматривается нашим человеком, как личное.

Осознание гармонии личного и общественного — процесс весьма сложный. Безусловно, пройдет еще немало времени, прежде чем потеряют свою власть над воображением художников «удобные» схемы-сюжеты, построенные на противоречиях личного и общественного. Весьма значительный шаг в этом направлении мастера советского кино делают уже сегодня. Вспомните жизнь Василия Губанова, коммуниста, щедро отдавшего всего себя народу, его счастью. Духовной наследницей коммуниста Губанова предстает перед нами Саша Потапова из «Простой истории». Мало, очень мало у нас таких произведений. И все-таки они стали появляться, прокладывая путь дальнейшим творческим поискам.

Партийность художника советского кино выражается в том мировоззренческом заряде, которым он насыщает свой фильм, придавая ему взрывчатую, революционную силу. Таков уж художник социалистического реализма— он боец всегда и везде! Хотелось бы привести пламенные слова великого поэта нашего времени Пабло Неруды, обращенные к «веселым мышкам в жирном ломте сыра»— сторонникам «чистого искусства».

Я отношусь к другим разрядам мира,
Я плоть и кровь простых людей на свете,
И если истязают моих братьев—
Я защищаю их всем, чем придется,
Строка под мою руку попадется —
И в ней сверкнет железо или порох,
Который, как оружье, на жестоких,
На мрачных изуверов обернется...
И если я сражаюсь с ненавистным,
И если я пою о всем любимом,
И думает поэзия покинуть
Мои стихи, мой манифест суровый—
Я буду следовать своим скрижалям,
Накапливая звезды и оружье...

Социалистический реализм не знает тематических ограничений. Любая тема может стать таким объектом образного постижения, который позволит поставить коренные проблемы нашей жизни и борьбы. Очень удачно сказал один критик: «Страшно не мелкотемье, а мелкодумье». Конечно, главное для нас — постановка художником больших общественных проблем, «освоение» таких тем, которые имеют кардинальное значение в жизни народа. Но если бы мы ограничились подобным утверждением, мы сказали бы не всю правду о нашем кино. Ведь «Сережа»— произведение, в основе которого лежит отнюдь не грандиозная тема; сколько больших и светлых мыслей оно порождает!

Порою говорят, что мы выступаем против так называемой морально-этической темы. Неправда! Тема личных отношений между людьми, любовь, семья, дружба и т. д.— все это было объектом советского искусства в любые годы. Верные традициям социалистического реализма, мастера советского кино будут решать морально-этическую тему в связи с жизнью нашего общества. Именно это обстоятельство придает жизнеутверждающую силу такому, например, фильму, как «Дорогой мой человек» И. Хейфица. А теперь тема морального кодекса советского человека подсказана художнику и проектом Программы КПСС.

Сферой выражения партийности советского художника всегда является мироощущение, которое несет его творчество людям. Это мироощущение — оптимизм, имеющий глубочайшие корни в самой природе общественного строя, преисполненного сил и научно-обоснованных перспектив.

Итак, пафос утверждения, мужественность интонации, действенный гуманизм, нравственная чистота и другие эстетические качества искусства являются сторонами, гранями коммунистической идейности. Они не «заданы», не декретированы извне, а порождены тесной, неразрывной связью художника с жизнью народа.

## РАСКРЫТЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Большой художник, воспитатель целого поколения молодых мастеров советского кино С. А. Герасимов писал в одной из своих статей:

«Проблемы новаторства неразрывно связаны со вступлением в самостоятельную жизнь каждого нового поколения художников. Молодости свойственно делать свои оценки сложившимся жизненным процессам, по-своему их объяснять, искать новые выразительные формы, и на поиски эти не только

не следует сетовать, к ним следует отнестись с доброжелательным вниманием, ибо это развитие жизни».

Это, конечно, правильно. Заметим, что утверждение С. Герасимова можно отнести не только к молодым художникам, характер нашей жизни обусловил новаторские искания всего советского искусства. О них, по-видимому, будут написаны специальные исследования, в которых все — от «живой» камеры Урусевского до мужественной и строгой экспрессивности Чухрая — найдет правильное объяснение, истолкование. Сейчас хочется обратить внимание читателей на расширение возможностей, завоеванных нашим киноискусством.

«Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, для многообразия творческих форм, стилей и жанров», — говорится в проекте новой партийной Программы.

В последние годы художники кино как бы пробовали свои силы во всех жанрах: ими созданы фильмы-эпопеи и лирические комедии, сатирические памфлеты и психологические драмы, публицистические очерки и кинематографические повести. Такая проба сил важна не только тем, что она дала реальные ценности социалистической художественной культуры, но и тем, что в ней выковываются опытные творческие кадры, способные решать те задачи, которые возникнут после XXII съезда партии.

Небезынтересно посмотреть, как использовались до сих пор жанровые возможности. Начнем с «больного» вопроса — с комедии. Классики марксизма-ленинизма придавали большое значение всем формам, оттенкам комического: от гневной, «кусательной» сатиры до остроумного слова.

Советский кинематограф использовал боевое, революционное оружие смеха во всех его градациях. Появились веселая «Карнавальная ночь», проникнутые теплым юмором «Неподдающиеся», лирико-героическая комедия «Зеленый фургон». Но возможности комедийного жанра далеко еще не реализованы. И не случайно в последнее время мы слышим немало сетований по поводу того, что у нас на экране демонстрируется крайне незначительное число комедийных произведений. А почему бы, например, истинно по-гоголевски не высмеять этические «ценности» буржуазного мира, не развенчать оружием сатиры его античеловеческий смысл. Разве не нужен нам задорный смех над тем, что может и должно быть предметом всеобщего осмеяния! Как ждет наш народ жизнерадостных кинокомедий, полных неиссякаемого юмора, острой иронии!

Искусство способно научить людей не только смеяться над старым, над проявлениями социального зла, но и страстно ненавидеть отживающий мир. Однако, говоря о современном киноискусстве, следует сказать со всей откровенностью, что оно еще очень мало и порою слабо, без революционного задора и огонька показывает жизнь за рубежом, в условиях капитализма. А ведь некоторые наши молодые люди судят о «загранице» по фильмам буржуазных режиссеров, проникающим на наш экран и рисующим ее в идиллических красках!

Эпоха социализма устранила многие из тех типов коллизий, на которых базировалась трагедия в прошлом. Но значит ли это, что в искусстве коммунистического общества исчезнет трагедийный жанр? Нет! Горе, как и радость, будет в человеческой жизни до тех пор, пока есть жизнь.

Многие чудесные художники прошлого, создавшие произведения истинно прекрасные, человечные, неоднократно подчеркивали, что искусство — радостно, что оно по природе своей как выражение души народа — оптимистично. В противовес кинематографу уныния, отчаяния и безысходного пессимизма, произведения которого мутным потоком обрушиваются на трудящихся капиталистических стран, художники социалистического реализма всем своим творчеством воспитывают в людях оптимистическое мироощущение, пробуждают и растят в них человечность. Истинная, высокая трагедия всегда оптимистична, потому что в ней виден ход истории.

Советский кинематограф после своего возмужания не только утвердил право на смелое использование разных жанровых форм, но и в определенной мере проложил пути новому этапу, который начнется после XXII съезда КПСС и который несомненно будет характеризоваться необычайной широтой охвата жизни киноискусства.

Все более глубоко проникает наше искусство в реальную жизнь людей, строящих коммунизм. Это рождает вдохновение и художника и зрителя.

ПАРТИЯ СЧИТАЕТ НЕОБХОДИМЫМ РАСШИРЯТЬ КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ СССР СО СТРАНАМИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ, А ТАКЖЕ С ДРУГИМИ СТРАНАМИ В ИНТЕРЕСАХ ВЗАИМНОГО ОБМЕНА ДОСТИЖЕНИЯМИ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ, ВЗАИМОПОНИМАНИЯ И ДРУЖБЫ НАРОДОВ.

*Из проекта Программы Коммунистической партии Советского Союза*




# ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

*В дни Международного кинофестиваля в Москве в Центральном Доме литераторов собрались на трехдневную дискуссию писатели, режиссеры, актеры, критики, историки и журналисты многих стран. Предмет оживленной дискуссии был самым широким — художник и время.*

*В нашем отчете нет протокольной точности в изложении прений, мы старались передать лишь самое существо споров.*

Среди фильмов, показанных на прошедшем Международном кинофестивале в Москве, было немало таких, в которых художники размышляли о месте человека в жизни, о его отношении к действительности, о необходимости для каждого твердо занять ту или иную позицию в происходящей борьбе. И «Профессор Мамлок», рассказывающий о политическом прозрении своего героя, который пришел к твердому убеждению, что нельзя сегодня оставаться пассивным наблюдателем, а надо действовать решительно и активно. И французский «Загон», где на наших глазах скромный «маленький» человек осознает свою причастность к общей борьбе и погибает во имя большой идеи, во имя высшей справедливости. И итальянский фильм «Все по домам», герой которого, поначалу далекий от мысли принять участие в народном сопротивлении, в финале направляет огонь ручного пулемета в сторону фашистов. Все эти и многие другие произведения напомнили нам еще раз: в исторической борьбе за счастье человечества, за мир не может быть «благоразумного нейтралитета», пассивный созерцатель должен уступить место активному борцу.

Эти мысли высказывались не только с экрана. Три дня в Центральном Доме литераторов проходила широкая творческая дискуссия теоретиков, историков и практиков кино. В центре этой дискуссии по насущным проблемам современного кино оказался вопрос о позиции художника, о гражданской сущности его творчества. Что несет художник миру? Каков его взгляд на окружающую жизнь, его отношение к изображаемому?

«Художник и время» — так была сформулирована тема дискуссии, и большинство выступавших ораторов подчеркивали огромную ответственность художника кино перед временем, перед народами мира.

— Прошло два года с тех пор, как мы расстались на предыдущем Московском кинофестивале,— сказал в своем вступительном слове С. Герасимов,— с тех пор, как в этом же зале мы спорили по многим волнующим нас вопросам. За истекшие два года произошло бесконечное множество событий. Назову только наиболее важные из них. Этот год так же, как и год минувший, добавил на географической карте множество новых государств. И это событие само по себе обнадеживает всех нас и дает мыслям оптимистический ход. А то обстоятельство, что в космос поднялся человек, наполняет всех нас гордостью за великую силу человеческого разума и мужества. Вместе с тем в мире продолжается ожесточенная борьба идей, и люди тревожатся за судьбу мира.

Кинематограф как искусство наиболее отзывчивое так или иначе отреагировал на все эти знаменательные процессы и события. Но мы



С. Герасимов (СССР)

отошли бы от истины, если бы сказали, что сделали все зависящее от нас в отражении бурного потока жизни.

С. Герасимов подчеркивает, что три четверти фильмов, идущих на мировых экранах, показывают моральный распад, выражают скепсис и безнадежность. Экран, который нес высокие идеи «Броненосца «Потемкин», гуманные образы гриффитовских картин, теперь с необычайной подробностью и детализацией обращается в сторону сексуальных проблем.

— Борьба с этим спекулятивным началом в кино— одна из важнейших задач прогрессивных художников. Они должны развенчать «теорию», будто именно тут и лежит новый путь кино XX века.

Разве приблизиться к реальному, истинному можно лишь тогда, когда обнаружишь в том или ином человеке его гнусное, грязное дно? И разве это «темное начало» и составляет истинную суть человеческой натуры? Это же клевета на человечество, и не удивительно, что человечество начинает справедливо бунтовать. Оно перестает доверять экрану, потому что оттуда в образе человека глядит лицо зверя.

Мне думается, что перед кинематографом встают прямо противоположные задачи. Прав Дзаваттини, когда говорит, что направление современного искусства — в утверждении счастья быть гражданином.

И сколько бы ни доказывали наши оппоненты, что кинематограф, как и всякое искусство, может что-то делать только «для себя», это наивная и грубая ошибка. Кинематограф рассчитан на миллионы, и нет картины, которая могла бы быть сделана «для себя». Такая картина ляжет на полку.

И действительно, никто из присутствующих не поддерживал идеи создания фильмов «для себя» и «для избранных», то есть достаточно старую, но время от времени оживающую теорию «искусство для искусства».

Напротив, участники дискуссии подчеркивали могучую силу воздействия кинематографа на умы и сердца миллионов людей, солидаризировались в самом главном — в стремлении направить киноискусство на путь борьбы за мир и прогресс, объединить в этом благородном деле усилия художников.

Пожалуй, только г-н Алмквист (историк кино, Швеция) пытался нивелировать общественное назначение кинематографа, отрицая политическую роль киноискусства. Правда, среди шедевров мирового кино Алмквист называл «Броненосец «Потемкин», картину, в которой, как он выразился, удачно сосуществуют «пропаганда и искусство». Но в целом оратор выступил против так называемой «пропаганды», утверждая, что тема фильма, его сюжет, содержание, в сущности, не имеют большого значения. Такая позиция шведского критика не встретила поддержки.



Бенгт Идестам-Алмквист (Швеция)

— Я думаю, что художник в настоящее время может быть или коммерсантом или политиком,— возражает Р. Юренев,— третьего пути нет. С художниками-коммерсантами нам не о чем разговаривать, а с художниками-политиками мы можем или соглашаться или спорить, что делаем всегда с глубоким уважением.

К сожалению, бывает, что художник, начинающий свой путь как политик, то есть имеющий что сказать своему народу, заинтересованный процессами действительности, скатывается в болото буржуазно-коммерческой кинематографии. В таком положении сегодня оказался режиссер Шаброль. Думается, проистекает это от безответственности художника перед временем.

Как пример разлагающегося искусства Р. Юренев приводит «Источник» Ингмара Бергмана.



Р. Юренев (СССР)

— А вот на фестивале,— сказал он далее,— мы увидели противоположный пример, великолепный в своей человечности — фильм «Голый остров» Кането Синдо. Замечательна идея фильма: как бы ни был тяжел труд и бесправно положение человека — трудящийся всегда прекрасен.

— Меня очень интересует человек, его жизнь, — говорит сам режиссер Кането Синдо.— Пятнадцать созданных мною фильмов повествуют о поисках человеческого счастья.

В некоторых произведениях я пытался рас-



*Кането Синдо (Япония)*

сказать и об упадочнических чувствах. Но делал это для того, чтобы еще больше подчеркнуть, насколько нужно счастье людям.

— Человека нельзя рассматривать, как одинокую, затерянную в сложном водовороте современной действительности песчинку,— указывает далее Кането Синдо. — Жизнь человека обязательно связана с обществом, и этой связи я придаю большое значение.

Самое важное для создателя фильма — это сделать своих героев живыми людьми. Если же художник не ставит перед собой такой задачи, он не сделает хорошую работу — произведение будет мертвым, безжизненным.

Американский критик Гидеон Бахман считает самый термин «реализм», «реальное отображение жизни» не совсем точным.

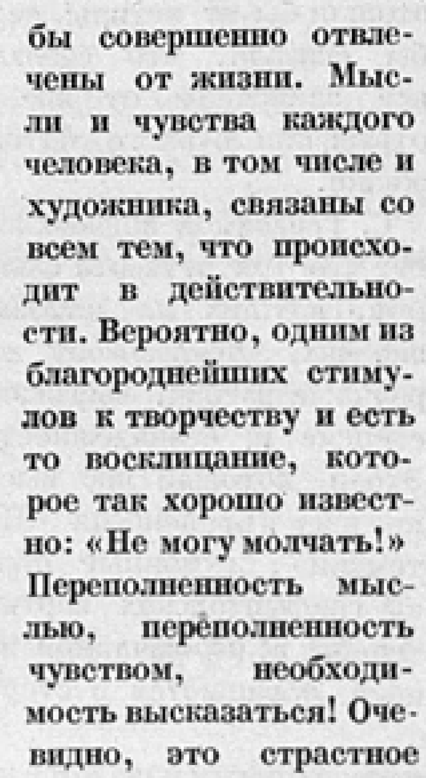
— Ведь главное,— говорит он, — не сама внешняя реальность жизни, а ее суть. И основная задача художника — воплощение тех сторон действительности, которые дают возможно глубокую пищу уму и сердцу зрителей.

*Гидеон Бахман (США)*

Центральной мыслью выступления Бахмана было утверждение, что художники прежде всего должны стремиться сделать зрителей соавторами своих произведений. Нужно так строить картины, чтобы обеспечить полную свободу их восприятия. Зритель вправе иметь свое представление о внутреннем мире героя. Это восстановление отношений между творцом и аудиторией, по мнению Бахмана, одна из серьезных проблем сегодняшнего кино.

Ряд выступивших поддержали эту мысль американского критика о взаимоотношениях автора и зрителя. Присоединился к ней и Г. Козинцев, но внес серьезные уточнения в понимание этого вопроса.

— Я не представляю художника,— говорит Г. Козинцев,— мысли и чувства которого были



бы совершенно отвлечены от жизни. Мысли и чувства каждого человека, в том числе и художника, связаны со всем тем, что происходит в действительности. Вероятно, одним из благороднейших стимулов к творчеству и есть то восклицание, которое так хорошо известно: «Не могу молчать!» Переполненность мыслью, переполненность чувством, необходимость высказаться! Очевидно, это страстное выражение мысли, воли, чувства художника и пробуждает ответные мысли и чувства в зрительном зале. Здесь, как правильно говорил Бахман, и возникает процесс соавторства.



*Г. Козинцев (СССР)*

— Но во имя чего надо будить чувства и мысли зрителя?— спрашивает Г. Козинцев.— Я был в прошлом году на Международном фестивале в Канне. В продолжение многих дней, иногда даже по два сеанса в день, я видел, как какая-то пара удаляется в спальню (иногда пара итальянская, иногда французская, иногда японская), и сидящие в зале оказывались не в таком уж приятном положении людей, подсматривающих в замочную скважину. Этот вид «соавторства» непривлекателен.

Познать мир, познать человека — вот к чему призван кинематограф. Но искусство не только отражает мир. Истинный художник вместе с миллионами соавторов, которые находятся в зрительных залах тысяч и тысяч кинотеатров, участвует в изменении этого мира. И это самое главное. Важна не просто фиксация того, что увидел художник, необходимо его активное участие в преобразованиях. В этих изменениях существует регрессивное и прогрессивное. В утверждении прогрессивного начала и вырастает новая форма нашей действительности, которая на наших глазах меняется с огромной быстротой.

Проблема современной кинематографии заключается в том, чтобы увидеть новое в жизни, назвать это новое, назвать благородное благородным, плохое плохим, участвовать в процессе движения своим искусством.

В одном из своих писем А. П. Чехов возмущался ответом на вопрос: «Сколько человеку нужно земли?» Как известно, ответ гласил: три аршина, то есть ровно столько, чтобы вырыть

могилу. И Чехов писал, что три аршина земли нужно трупу, а человеку нужен весь мир. Величие искусства кино в том и состоит, что фильм переходит через географические границы, связывает, объединяет людей, через фильм человек познает весь мир. В этом и заключается великое соавторство художника и зрителей. Пробуждение такого соавторства — лучшее, что может сделать художник.

Этот разговор продолжил Е ж и Т е п л и ц (Польша).

— Требование активности надо обращать и к создателям фильмов. Не секрет, что многие из них предпочитают нейтральное, так называемое объективистское отражение действительности. Они как бы продолжают оставаться наблюдателями того, что показывается на экране.

— Верно, — говорит далее Теплиц, возвращаясь к выступлению Бахмана, — что каждый по-разному воспринимает отображаемую художником жизнь. Но ведь существует объективная реальность, и задача — показать ее на экране. Это сложно, но каждый художник должен обладать смелостью объяснить нам действительность.

Указывая, что и Бахман и Козинцев верно говорили о необходимости добиваться активного участия зрителя в восприятии фильма, Ежи Теплиц в связи с этим задает чрезвычайно важный вопрос: почему современная действительность, представленная на экране, часто отлична от действительности современного мира?



*Ежи Теплиц (Польша)*

— В капиталистических странах, — отвечает он, — это вызвано материальной зависимостью художника. В таком, например, фильме, как «В субботу вечером и в воскресенье утром», авторы которого честно подходят к взятым проблемам, показан сложный душевный конфликт молодого английского рабочего, но нет никакой перспективы, нет будущего.

Однако значительно опаснее фильмы, в которых автор представляет душевную опустошенность своих героев как некую философскую необходимость. Причем обреченность людей, их зависимость и изоляция даются иногда с такой силой художественной убедительности, что эта совершенно порочная концепция кажется зрителям привлекательной.

Если в капиталистических странах основной конфликт — это конфликт между человеком и обществом, то социалистический строй выдвигает проблему связей человека и общества, сознания неразрывности личных и общественных интересов. К сожалению, кинематографисты многих стран народной демократии избегают этой проблемы.

С удовлетворением говорит Ежи Теплиц о том, что остался позади тот период кино, когда человек в искусстве был иллюстрацией к заранее заданному тезису. Новый взлет советского кино, фильмы Калатозова, Чухрая показывают, как через показ человека могут быть подняты и решены самые острые проблемы нашего времени.

Но есть, по мнению Ежи Теплица, в советском кино тенденция, вызывающая опасения. Оратор характеризует ее как «малоформатность», считая, что во многих фильмах человек тонет в потоке бытовых явлений, что он оказывается оторванным от больших проблем великого времени.

— Надо помнить, что мы живем в мире, потрясенном огромными революционными событиями. И если нельзя ждать даже от самых прогрессивных художников капиталистических стран показа действительности во всей ее диалектической сложности, то от себя самих мы обязаны это требовать.

Л. А р н ш т а м в своем выступлении напомнил кинематографистам об огромных событиях на азиатском и африканском континентах.

— Миллионам людей, только что освободившимся от колониализма, нет никакого дела до проблем «Сладкой жизни». Их волнуют совсем другие вопросы, совсем иные заботы, связанные с особенностями строительства новой жизни, новых человеческих отношений. И нельзя с улыбкой снобов говорить об изгибах человеческой психики там, где люди нуждаются в хлебе просвещения и искусства. Прогрессивные художники кино должны прийти на помощь этому новому отряду человечества, приобщающемуся к культуре, вступающему в новую самостоятельную жизнь. Наша обязанность думать о судьбах этих народов!



*Л. Арнштам (СССР)*

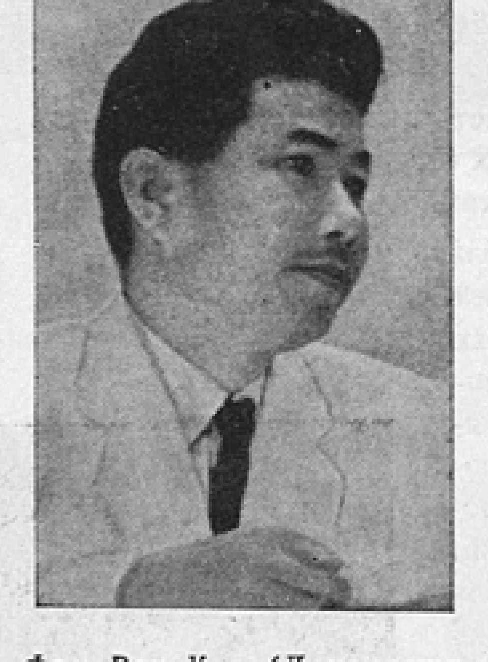
Помогать рождению нового, быть тонким и умным воспитателем народов, вставших на прекрасный путь самостоятельности и национальной независимости,— одна из благороднейших обязанностей современного художника. Он должен смотреть далеко в будущее, не должен забывать и о прошлом, об уроках, извлеченных из истории.

Вот почему так справедливы слова представителя молодой вьетнамской кинематографии режиссера Фам Ван Хуа:

— Настоящий художник не может оставаться равнодушным к горьким судьбам людей, не может спокойно взирать на тех, кто несет угрозу миру и человечеству.

Но художник обязан чувствовать и большую творческую ответственность. Он должен владеть не только общим мастерством, которое мы черпаем в драгоценном опыте мировой кинематографии, но и развивать своеобразие национального искусства.

С вниманием выслушали собравшиеся речь г-на Арела (Израиль). Отметив огромное значение развития новых самостоятельных национальных культур, засверкавших сегодня блестящей мозаикой, он подчеркнул, что сегодня человек в мире больше чем когда-либо нуждается в ощущении твердой почвы под ногами. Надо восстановить веру в человека, которая была разрушена страшными событиями тридцатых и сороковых годов, Бухенвальдом, Освенцимом и Майданеком. Сегодня главное в искусстве — найти человека там, где он проявляет большие душевные качества, найти и показать человеческое в человеке.

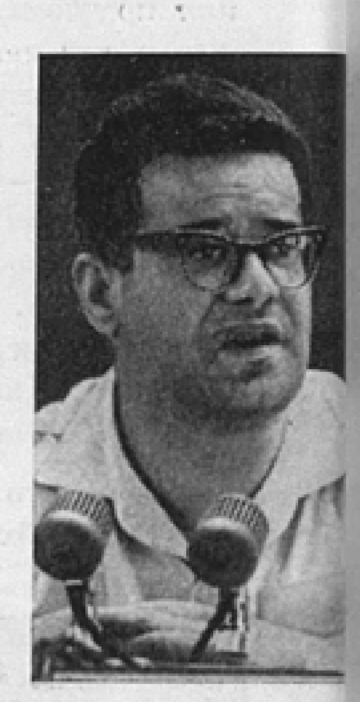


*Фам Ван Хуа (Демократическая Республика Вьетнам)*

Да, художников разных стран мира должно объединять и объединяет страстное желание непосредственно участвовать в великой борьбе за счастье человечества. Но борьба эта, как верно отмечали участники дискуссии, только тогда может быть плодотворной, если у создателя фильма есть свое представление о мире, есть своя философская точка зрения на жизнь. Заясность, принципиальность позиции художника — к этой теме вновь и вновь возвращались ораторы «вольной трибуны» фестиваля, анализируя те или иные явления в киноискусстве, оценивая конкретные произведения кино.

Считая, что в целом фильм «В субботу вечером и в воскресенье утром» — прогрессивное явление в английском кино, Л. Арнштам тем не менее говорит о недостаточно ясном отношении автора к происходящему. На чьей стороне художник? Любит ли он этих людей?

— Нет, я не могу согласиться с Арнштамом, когда он называет английский фильм хорошим, хотя и высказывает свои критические замечания,—возражает Конрад Вольф (ГДР).—Я считаю этот фильм очень плохим, потому что на протяжении всей картины нельзя уяснить, что хочет сказать автор. У создателей фильма нет никакой точки зрения на жизнь. Мы нередко упрекаем китайские фильмы в их художественных слабостях, но, говоря откровенно, если сравнивать «В субботу вечером и в воскресенье утром» и фильм «Семья революционера», представленный КНР на конкурс фестиваля, то я лично отдам предпочтение китайской картине. Здесь есть мысль, есть страстность, с какой она высказывается.



*Конрад Вольф (ГД*

Если в оценке роли художника в современном обществе участники дискуссии были солидарны, то в определении путей, которыми должны идти создатели кинопроизведений, мнения кинематографистов мира явно разделились. Именно здесь, в разговоре о форме и языке кино, о средствах киновыразительности, «о современном стиле» возникли серьезные и горячие споры, столкнулись разные теоретические взгляды и творческие принципы.

Это и понятно. Не может существовать некий единый современный стиль, способный выразить мысли и чувства разных художников разных стран. Другое дело, что близкие по духу и эстетическим убеждениям художники могут образовать то или иное направление, слиться в одну волну.

В дни дискуссии постоянно звучали все производные от слова «новый». Если два года тому назад термин «новая волна» был прикреплен к определенному направлению французского кино, то теперь речь шла о «новых волнах» советского, американского, польского, английского киноискусства.

— Этот список обновления,— говорит французский кинокритик Марсель Мартен,—

появился во всех странах с развитой кинематографией.

Какой же художественный путь он считает более плодотворным, в чем видит наиболее интересные и многообещающие признаки современного киноязыка?

— Что интересно отметить?— говорит Мартен.— Возврат к традиции почти документальной манеры киноповествования, стремление к так называемому «прямому кино», которое испытывает непосредственное влияние телевидения. Сейчас все больше и больше оставляют в стороне крепкую драматургическую конструкцию и стараются помочь зрителю проникнуть в самую суть человека средствами, чрезвычайно близкими к документальному методу изображения.

«Прямой кинематограф», которому Марсель Мартен явно отдает предпочтение перед традиционным кино, позволяет герою рассказывать о себе, о своей жизни перед кинокамерой. Этот метод, по мнению Мартена, усиливает реалистическое звучание фильма, дает возможность глубоко проникать во внутренний мир героя, фиксировать тончайшие, сокровенные движения его души. В качестве яркого примера преимуществ «прямого кино» критик приводит итальянский фильм «Большая олимпиада».

В своем выступлении Марсель Мартен характеризует современное положение киноискусства Франции и Италии.

Мартен сурово оценивает картину «Улица Прэри»:

— Этот фильм плох потому, что он использует все трюки, все фокусы сентиментального фильма, причем с явной демагогией. Герой картины — не французский рабочий, а человек, реагирующий на все, как настоящий буржуа. Фильм потому и имел успех во Франции, что в нем французский буржуа увидел приятного, симпатичного, но не опасного рабочего.

Еще более уничтожающе говорит Мартен о фильме «Принцесса Клевская»:

— Это худшее, что можно сделать в кино. Экранизация, созданная абсолютно без сердца, без чувств.

Марсель Мартен глубоко сожалеет, что эту картину привезли на внеконкурсный показ в Москву, в то время как во Франции много других, более достойных, хороших фильмов.

Самым горьким разочарованием в «новой волне» оратор считает творчество режиссера Шаброля. После хотя и спорного, но очень искреннего фильма «Красавчик Серж» Шаброль стал коммерческим кинодеятелем, и его фильмы не пользуются успехом.



*Марсель Мартен (Франция)*

Судьбы и перспективы «новой волны» для Мартена не ясны. По-прежнему самым большим ее завоеванием он считает фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь». Сейчас можно говорить только об определенных пластических достижениях художников этого направления.

Касаясь киноискусства Италии, Марсель Мартен критически оценивает такие произведения итальянского неореализма, как «Похитители велосипедов», которые, по его мнению, сегодня уже нельзя смотреть из-за их сентиментальности и приверженности канонической драматургии (чем, по его мнению, грешит и американский фильм «Марти»). Итальянский неореализм, как утверждает он, завяз в сентиментализме, социальная сторона произведений отошла на второй план, на авансцене оказывается мелодрама.

Столь категорические и неверные суждения Мартена и высказанные им весьма дискуссионные положения вызвали живую полемику среди участников дискуссии.

В спор с Мартеном вступает **Жорж Садуль.**

— Марсель Мартен говорил, что достаточно поставить на улице кинокамеру, чтобы получилось нечто интересное. Это неверно. Когда камера находится на улице, художник обязан вмешаться своим выбором, своим отношением к происходящему.

Истинному художнику невозможно быть простым регистратором фактов.

Он постоянно должен выбирать факт на улице, строить сцены в павильоне. Но в первую очередь он должен выбрать определенную позицию.

Два года назад с этой трибуны я говорил, что главное в современном кино — это размножение национальных школ.

Не буду возвращаться к этому, но добавлю, что не менее важно в мужающем киноискусстве разнообразие форм.

Мы живем в период, когда рядом с документальным кино существуют кинороман, кинопоэма, киноэпопея, кинoопера. Поэтому нельзя приводить все к одной форме, исключая осталь-



*Жорж Садуль (Франция)*

ные, так же как нельзя свести проблемы кино к проблемам одного поколения.

Мартен был прав, когда утверждал, что некоторые люди «новой волны» сначала принесли нечто свежее, а потом стали повторяться. Это верно, но что касается Шаброля, то я не так строг. Думаю, что он находится в некотором тупике, и надеюсь, что когда-нибудь он из него выйдет.

Полемизирует с Марселем Мартеном и **Григорий Козинцев.**

— Форма в искусстве — это не какая-то мода, не фасон брюк. И поэтому я не думаю, что хоть в какой-то степени устарел и может быть назван сентиментальным фильм Де Сика и Дзаваттини «Похитители велосипедов». Не думаю я, что устарели и фильмы Чаплина. С удовольствием каждый раз смотришь «Золотую лихорадку». Есть еще много фильмов всех стран, которые продолжают восхищать независимо от времени, прошедшего со дня их создания.

Нам совершенно не нужны справки искусствоведа — сколько лет назад и в каких обстоятельствах написан тот или иной портрет Рембрандта, ибо он всегда современен, потому что он человечен. Поэтому же для нас всегда современны стихотворения Пушкина, произведения Шекспира.

Кинематограф тоже стал большим искусством, и оно тоже побеждает время.

Не согласен Козинцев и с Алмквистом, заявившим, что после изумительной картины «Броненосец «Потемкин» в советской кинематографии был поставлен фильм «Чапаев» — хороший, но более слабый по форме.

— Форма «Чапаева»,— говорит **Г. Козинцев**,— не была хуже формы «Броненосца «Потемкин». Она была иной. «Чапаев» продолжал и развивал самое лучшее в традициях советской кинематографии 20-х годов, в частности то, что с такой огромной силой выражал в своем искусстве Эйзенштейн. А всякое развитие есть одновременно и спор с предшественником, иначе искусство превращается в эпигонство.

В «Чапаеве» вышел на первый план образ человека. И было бы абсолютно неверно говорить, что фильм «Броненосец «Потемкин» слабее фильма «Чапаев», потому что в нем не было человеческого образа такой силы, какой возник в «Чапаеве». Так же неверно считать, что форма «Чапаева» оказалась слабее формы «Броненосца «Потемкин». Если в «Броненосце «Потемкин» форма выражает портрет целого коллектива, движение огромных человеческих масс в историческом явлении, то в «Чапаеве» даны уже и грандиозные изменения, происходящие в человеческой душе в момент народного движения. И, конечно, это шаг вперед. Это не лучше и не хуже — эти слова в искусстве мне представляются неточными. Это — иное.

Поэтому решительное утверждение Марселя Мартена по поводу преимуществ документализма меня тоже не убеждает. Форма документализма в художественном кино мне представляется не более, чем имитацией реализма, стилизацией под реализм.

Если речь идет об изображении жизни всерьез, то совершенно не играет роли—есть ли там слова или нет слов, сделано ли это способом документального кино или традиционной драматургии.

Смотрите, как в картине «Судьба человека» ожила традиция народной эпопеи или как ожила совершенно иная традиция в таком фильме, как «Сережа». Поэтому нельзя утверждать, что наступила инфляция слова в кино, что надо возвращаться к немому кинематографу.

Мне очень нравится фильм Феллини «Сладкая жизнь», я очень люблю фильмы Висконти, а там много диалогов. Но я был восхищен и фильмом «Голый остров», где нет ни единого слова.

Однако задумаемся над тем, есть ли смысл выражать жизнь итальянского народа теми же способами, как японцы выражают жизнь своего народа? Я не представляю себе молчаливых героев итальянского фильма, а для Японии это верно и убедительно.

Киноязык тесно связан с содержанием фильма, с сутью фильма, и один и тот же прием в одних случаях может быть мертв, а в других необыкновенно выразителен.

Речь идет не о наборе отмычек, которыми открывается любой шкаф. Это не система внешних приемов, которые вносят в какой-то прейскурант.

Поэтому, мне кажется, нам не нужно расставлять маршруты и стрелки — по какой дороге идти. Нужно поставить только одну огромную стрелку, указывающую общее направление пути, и вместе с нашими соавторами, народами, добиваться того, чтобы мир стал лучше.

Польский кинокритик Ежи Плажевский посвятил свою речь новым тенденциям в языке современного кино.

— Сегодня,— говорит он,— характерно удлинение монтажных кусков и уменьшение роли монтажа. Продолжительность кусков как бы сохраняет в фильме реальное время. Все меньше становится крупных планов, реже меняются точки съемки, реже применяются острые ракурсы— это борьба за сохранение реального пространства.

Теряет свое значение и традиционная драматургическая композиция. Ее заменяет показ жизни как она есть, герои и факты берутся непосредственно из действительности.

Важным фактором становится сочетание в киноповествовании объективной и субъективной точек зрения. Иногда камера становится как бы глазами героя, широко применяется внутренний монолог, комментарии героев или автора.

Ежи Плажевский (Польша)

И, наконец, если раньше открыто демонстрировались возможности кинотехники, то теперь ее скрывают, избегают эффектных построений и композиций, стараются приблизиться к обычному течению жизни.

Все это помогает кино глубоко проникать в душевный мир героев.

Правда, на новом пути есть и определенные опасности. Потеря яркой, броской кинематографической формы может повлечь за собой скуку в зрительном зале. Здесь можно вновь попасть в плен театра. Но тут уже дело критики — уберечь современное кино от этих опасностей.

Трудности современного кино, на взгляд Л. Арнштама, куда сложнее:

—Конечно, сюжет конца XIX и начала XX века, основанный на нарушении бытовых норм своего времени, сегодня во многом изжил себя. Жизнь, сознание людей, быт сильно изменились. Отдельный человек как никогда втянут в общественные исторические процессы. Но эта роль человека, творца истории, не находит настоящего воплощения в искусстве. Наоборот, интерес художников почему-то особенно прикован к камерному сюжету, фиксирующему внимание на совершенно ненужных подробностях.

Вместо того чтобы попытаться в новой драматической форме ответить на важнейшие исторические явления, художник заменяет свои композиционные решения записной книжкой.

Характерно, что каждый раз, когда мы сталкиваемся с высоким искусством, рушатся все эстетические категории, которые мы пытаемся предписать художнику. Мы часто говорим, что кино ушло сейчас от патетики. Но я не знаю более патетического куска, чем тот, когда героиня «Голого острова» падает и рыдает. Это патетика подлинной жизни. Это правда, и в этом ее захватывающая сила!

О творческих тенденциях в японском кино рассказал Кането Синдо:

— Новое поколение писателей отбросило способ наблюдения человека издали. Они выдвинули термин— «проникновение в сознание». Эта формулировка призывает не наблюдать человека со стороны, а как бы войти в него и понять его ощущения и чувства изнутри.

Я думаю, что быстро прогрессирующая техника не помогает решению творческих проблем в кино. Поэтому я считаю, что нужно вернуться к прошлому истории кино и еще раз пересмотреть его достижения.

Например, в нынешнем кино слишком много диалогов. Это удобно, потому что все, что человек думает, он может высказать своими словами. Это, конечно, облегчает работу, но при этом убивает живое слово. Есть такая старинная японская пословица: «Глаза говорят больше, чем язык». Этого и надо придерживаться в кино.

— Я вполне согласна с Кането Синдо,— говорит Л. Погожева,— что многословие портит искусство, придает ему чрезмерную рационалистичность и дидактичность. Но есть и другая крайность — в погоне за правдоподобием в искусстве иной раз утрачивается внимание к слову. Я, конечно, исключаю здесь замечательную картину Синдо «Голый остров». Мне пришлось побывать в Японии, и я понимаю, как глубоко и тонко уловлена в этом фильме грациозная сдержанность простого японского человека. Но иной раз авторы фильмов подменяют умное, страстное слово, несущее мысль, косноязычными, невыразительными репликами. Конечно, слово в киноискусстве не способно заменить остальные средства выразительности. Но в поисках новых художественных средств современного кинематографа, отбрасывая театральность и риторику, мы не должны забывать о могущественной силе умного слова.

Л. Погожева также обращает внимание на то, что некоторые теоретические споры возникли из-за неточности терминологии. Можно предъявить ряд пре-

тензий Бахману потому, что он вместо слова «натурализм» употреблял слово «реализм». Его критические замечания могли быть правомерны в адрес искусства натуралистического, которое, как верно заметил Кането Синдо, является одной из больших бед современного кино. Но если г-н Бахман так ограниченно трактует понятие реализма — то согласиться с ним нельзя.

*В. Шкловский (СССР)*

«Не думайте, когда вы говорите, что больше нет формы, что старое умерло, что идет новое, что сюжет кончился,— не думайте, что вы говорите новое...»

Приведя эти слова Дидро, В. Ш к л о в с к и й остановился на диалектическом характере процесса развития киноискусства: искусство существует в вечном переосмыслении того, что сделано. Подчеркнув неразрывную связь содержания фильма с его формой, В. Шкловский настаивал на внимательнейшем «бесконечном рассматривании человека, на широком ви́дении мира». «Для того чтобы видеть мир—надо знать, что вы хотите увидеть, надо знать, куда идут караваны истории».

Три дня кинематографисты мира встречались в дискуссионном зале, обсуждая насущные проблемы современного киноискусства. Около двадцати ораторов выступили перед собравшимися. В их числе известный голландский кинорежиссер Й о р и с И в е н с, посвятивший свою интересную речь вопросам документального фильма; заместитель Генерального секретаря Организации Объединенных Наций г-н Д е С а, рассказавший о деятельности ООН в области кино; литературовед А. Д ы м ш и ц (СССР).



*Йорис Ивенс (Голландия)*



*Де Са (представитель ООН)*

Разные точки зрения были высказаны в ходе дискуссии. Стремление некоторых ораторов доказать, что художественный метод так называемого «прямого кино» наиболее интересен и плодотворен для мирового киноискусства, вызывает возражение. Показ жизни «как она есть», попытки дедраматизировать сюжет легко могут привести к натурализму, к объективистскому взгляду на действительность. Изображая «просто жизнь», не вмешиваясь в ход событий, художник утрачивает главное — определенность позиции, свой взгляд на мир. Но истинный творец не может быть холодным летописцем, бесстрастным регистратором тех или иных фактов! Время требует от художника активного отношения к происходящему, ясной гражданской позиции. В искусстве нужна не просто фиксация события, необходимо его идейное, творческое осмысление. Вот почему наиболее современны те произведения, авторы которых, отражая жизнь, участвуют в ее изменении.

Конечно, никто из выступавших на дискуссии не возражал, да и не мог возражать против необходимости творческого поиска, против смелого новаторства в области формы, против стремления покончить с ремесленничеством, штампами и рутиной, мешающими движению вперед. Поэтический язык современного киноискусства обретает новые краски, обогащается новыми оттенками.

В большинстве выступлений во время дискуссии «Художник и время» подчеркивалось общественное назначение кинематографа, его активная политическая роль. Художник-гражданин, художник-борец определяет движение киноискусства, направляет его на путь мира и прогресса.

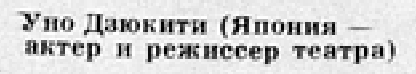


Джина Лоллобриджида
и Ю. Гагарин



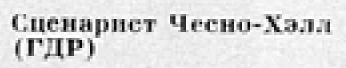
Вьетнамская актриса Нгок Лан





Уно Дзюкити (Япония —
актер и режиссер театра)





Сценарист Чесно-Хэлл
(ГДР)

Элизабет Тейлор



Ширли Энн Филд
и Питер Финч

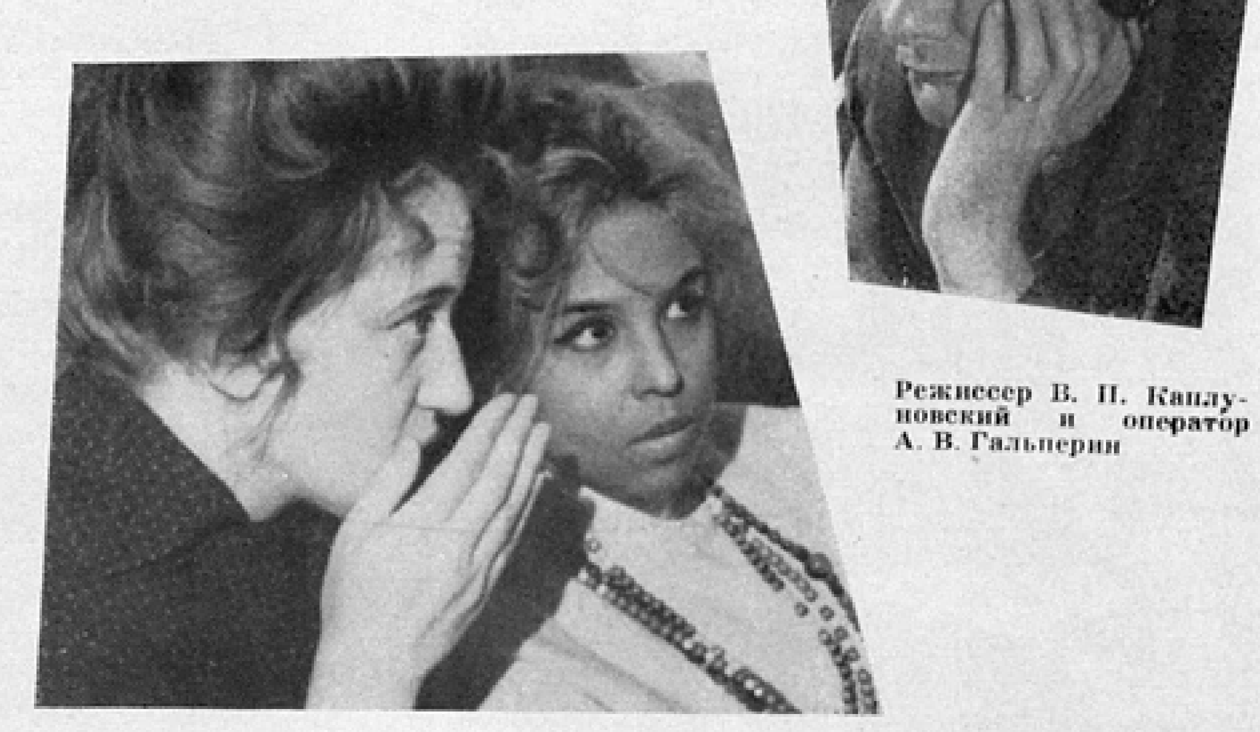


С. А. Герасимов и Лукино Висконти беседуют в кулуарах дискуссии

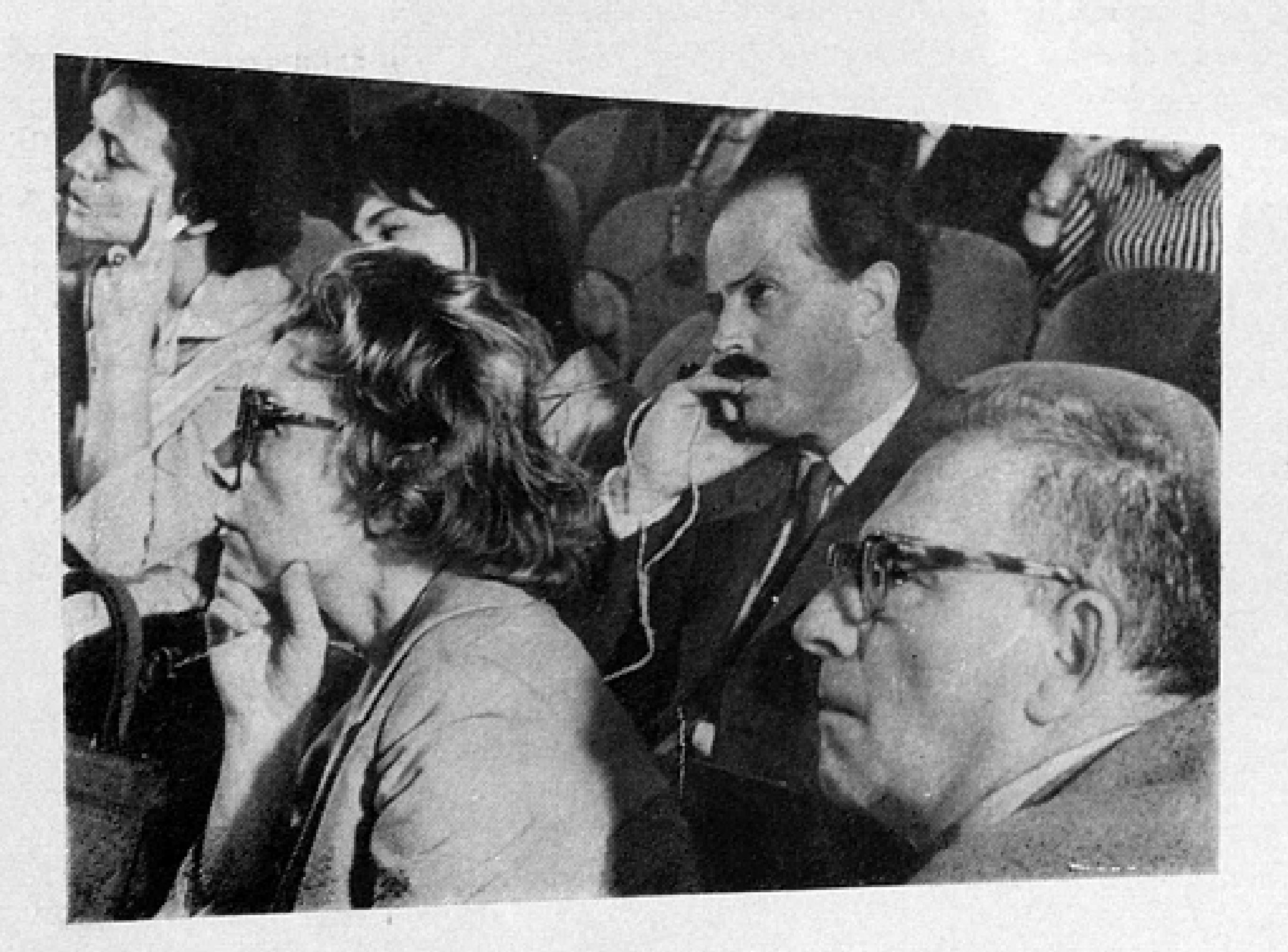
Режиссер В. П. Каплуновский и оператор А. В. Гальперин



Йорис Ивенс и вьетнамский документалист Буй Динг Хак



Кубинская актриса Рита Лимонта слушает перевод



Арман Гатти, постановщик фильма «Загон»

Фото М. Демиховского






Семен ГЛУХОВСКИЙ

# КРЫША И НЕБО

От автора

Я собирался писать повесть о знакомом мне Герое Советского Союза. Давно знал я этого человека, но лишь спустя пятнадцать лет после окончания войны решил рассказать о суровой и завидной судьбе того, кто был на фронте знаменитым воздушным ассом, а теперь стал не менее знаменитым летчиком-испытателем.

Герой задуманной книги — назовем его Лаврушиным — вдруг запротестовал:

— Увольте! О нас, летчиках, уже немало написано. Мне, например, вполне хватит той славы, которой я окружен. Лучше я вам расскажу о своем фронтовом друге механике Рожкове. Потом познакомлю вас с его семьей. Вы узнаете обычные семейные радости, тревоги, надежды... Честное слово, они просятся в книгу, в кинофильм!

Я слабо возразил:

— Дела семейные?.. Родители и дети? Об этом много написано.

— Так ведь эта тема — вечная. Как жизнь! Родители, дети — они и составляют ту большую семью, которую мы называем обществом, государством, народом! Нет, вы послушайте мой рассказ о Рожкове и старайтесь зримо представить себе киноповесть, которую я бы начал так:

## ЕХАЛ СТАРШИНА ДОМОЙ...

Солнце грело скупо, и снег не таял. Он поскрипывал под сапогами регулировщицы и тугими комками вылетал из-под колес грузовиков, мчавшихся по широкому шоссе к фронту.

В ту зиму, с которой начинается наш рассказ, Советская Армия сражалась уже за рубежом родной земли.

У контрольного пункта, под деревянным «грибком» регулировщицы, веером ощетинились стреловидные указки с нерусскими названиями городов. На одной стрелке нарисован крест — знак медсанбата. Легко раненые солдаты в ожидании санитарной машины развели костер. День выдался сухой, и огонь весело потрескивал.

— Давай к нам, красавица! — позвал регулировщицу бородатый солдат. Опираясь на костыль, он галантно раскланялся: — Фея войны, прошу!

Но «фее» в дубленом полушубке и так жарко: только поспевай размахивать флажком, управляя потоком машин.

— Грейтесь, солдатики! — крикнула она.— А если горбатые прилетят — тушите костры.

— Не прилетят! Отлетались коршуны...

— Горбатому могила готова.

— Вдоволь, милая, похоронились! — Бородач поворошил костылем костер, и огонь еще ярче разгорелся.— Теперь земля — наша! Небо — наше!

Трофейный лимузин медсанбата подкатил к контрольному пункту и стал разворачиваться, чтобы забрать гуськом выстроившихся раненых. Из лимузина вылез старшина Дмитрий Рожков, авиационный механик. Заметно прихрамывая, подошел он к костру, поставил на землю рундучок и жестом показал регулировщице, что ехать ему надо в тыл. А та руками развела — весь транспорт шел к фронту.

Лимузин медсанбата скрылся.

Рожков присел у костра, закурил, но после первой затяжки закашлялся и с яростью швырнул пачку сигарет в огонь. Наконец регулировщица задержала идущий в тыл порожний грузовик.

— Эй, старшина, пикируй!

Рожков забрался в кузов машины, прижатой к обочине встречной колонной. К фронту мчались танки и бронетранспортеры.

С неистовым ревом прошла армада краснозвездных штурмовиков, и Рожков проводил ее долгим завистливым взглядом. Самолеты низко пролетели над полуразрушенным хутором. Белый флаг трепетал над кирхой. Из окон жилых домов, прижатые форточками, свисали простыни и полотенца — так немцы-хуторяне заявляли о своей капитуляции.

— Давай, не задерживай! — крикнула регулировщица водителю, и грузовичок рванул вперед.

Приглушенную канонаду сменили другие звуки: гудки паровозов и лязг буферов.

Поезд мчался на восток, и паровозный дым стлался над талым мартовским снегом. Мелькнул полустанок с белорусским названием. За полустанком одиноко и до боли тоскливо торчали остовы печей.

На выжженной пустоши люди строили дома. Некоторые почти готовы, только крыш нет...

На подмосковной станции, где Рожков покинул поезд, царило безмолвие. Было так тихо, что Рожков улавливал тончайший звон предвесенней капели. От платформы к поселку вела сосновая аллея. Солнце золотило бронзовые стволы и щедро искрилось в белоснежных шапках деревьев.

Потрясенный необычной для фронтовика тишиной и покоем, Рожков направился к поселку.

Катя и Ленька вышли на крыльцо.

— Ой, как растаяло! — Взяв в руки ведра и коромысло, Катя приказала малышу:— Стой здесь, никуда не ходи!

— Н-не! — запротестовал малыш.

— Вот наказание!

Пришлось взять Леньку на одну руку, ведра и коромысла — в другую и, огибая лужицы, чтобы не промочить подшитые валенки, добираться к водопроводной колонке.

Трудно Кате поднять на плечо наполненные ведра.

— Эй, гражданочка! Отставить!

Незнакомый Кате мужчина в промасленной робе, в ушанке с авиационной кокардой, чуть прихрамывая, подошел к колонке и легко вскинул коромысла с ведрами.

— Вот спасибо!

Катя подставила плечо, но Рожков взял ношу на себя и сразу убедился, как неловко «по-бабьи» таскать воду.

— Эх, расплескал!

— С непривычки.— Катя снисходительно улыбнулась.— Я сама...

— Не дам. Без коромысла обойдусь. Держите!

Рожков опустил ведра, протянул Кате коромысло и так пристально посмотрел на нее, что та смутилась. А он, будто загипнотизированный, потянулся руками к шерстяному платку женщины, чтобы его распутать.

— Что с вами? — Катя отшатнулась.— Оставьте меня!

— Простите. Мне показалось...

Катя уже не рада встрече с этим странным незнакомцем.

— Я сама...— слабо пыталась она отнять ведра.— Мне только через улицу. Вот наш дом.

У калитки дома, где остановилась Катя, Рожков увидел табличку: «Вокзальная улица, 16. Владелец А. С. Сокальский.

— И мне сюда.— Рожков опустил ведра на землю и снова пристально посмотрел на Катю, на ее малыша.— Я Рожков. А вас, вас зовут Катя? Вы Катя Постникова?

— Это фамилия моего мужа,— испуганно отозвалась Катя.

— Толин? — тихо спросил Рожков, пытливо глядя на малыша.

Катя утвердительно кивнула головой. Она все еще не понимала, откуда этот человек и что ему нужно.

— Боже мой! — воскликнула Катя, вводя Рожкова в дом. Раскутав Леньку, она посадила его в кроватку. — Я папу позову. Он тут рядом работает.

— Хорошо — согласился Рожков.— А мы, мужчины, пока побеседуем. Верно, Анатольевич? — Он повернулся к кроватке и потому не заметил, как при последних его словах Катя прикусила губу.

— Я ненадолго,— разжала она наконец губы и выбежала из комнаты.

Они остались вдвоем: трехлетний малыш и незваный гость — крутолобый мужчина в авиационной гимнастерке, с погонами старшины. Большая смежная комната чисто прибрана. На стене — две фотографии. Рожков залюбовался фотографиями. На одной — молоденький летчик, лейтенант Анатолий Постников, на другой — юная Катя в летнем пестром платьице.

А Ленька вдруг захныкал.

— Э, друг, такого уговора не было!

Рожков растерялся, захлопал в ладоши, зашумел погремушками. Леньке это безразлично — он хочет снять сетку с кровати.

— А вот я тебе жука покажу! — пытается Рожков унять малыша.— Хочешь?

— Где жук? Нет жука...

— Есть жук!

Рожков снял сетку, опустился на колени перед кроваткой и пальцами показал, как ползет по одеялу «страшный зверь».

— Жжжук идет. Жжжук идет...

«Жук» щекочет Леньку, и он смеется.

— Ага, понравилось? Давай еще!

Теперь Рожков отошел от кроватки и вытянул правую руку с двумя растопыренными пальцами.

И опять началось жужжание.

Жужжание нарастает и переходит в гул оторвавшихся от земли самолетов. Дмитрий Рожков, в синем комбинезоне механика, пристально вглядывается вдаль. У аэродромной рации слышны голоса:

«Орел», я «Туча», где ведомый «семерки»?.. «Орел», прикрой «семерку» Молчит!

Кто-то отозвался:

— Молчит. А горючее на исходе...

Рожков тревожно взглянул на часы.

Из-за леса вынырнул самолет и без захода пошел на посадку.

На хвосте истребителя обозначен его номер — 7.

— Лаврушин приземлился! — объявил по рации дежурный по аэродрому.

Рожков подбежал к самолету и крикнул комэску Лаврушину:

— Что случилось? Где Толя?

По лицу Лаврушина бежит струйка крови.

Рожков рванул привязные ремни, чтобы помочь летчику выбраться из кабины.

— Осиротели мы, механик.— В глазах Лаврушина заблестели слезинки.— Толю нашего... сожгли.

— Сожгли?!

Крик Рожкова глохнет в истошном вое пикирующих самолетов. Два краснозвездных истребителя врываются в строй «юнкерсов». На летное поле обрушиваются бомбы, и «семерку» заволокло дымом.

Из этого дыма Рожков вынес раненого Лаврушина.

Строча из пулемета, пронесся «мессершмитт» над воронкой, в которой лежат Лаврушин и прикрывший его своим телом механик Рожков.

Рожков поднял голову и погрозил кулаком «мессершмитту», но тот уже взмыл к небу с звенящим жужжанием.

— Жж-жжж...— замирает звук на устах Рожкова.

Тихо в комнате. Мерно отсчитывают время стенные ходики, и кажется, что летчик и Катя на фотографиях прислушиваются к тиканью часов.

Леньке тишина не нравится, он опять захныкал.

— Ах ты, карапуз-голопуз!

Рожков опустился на колени перед кроваткой, с трогательной неуклюжестью забавляет ребенка, продолжая прерванную игру в «жука».

И это видят стоящие в дверях Катя и ее отец Антон Саввич Сокальский.

Полдень. На столе — остатки обеда.

Антон Саввич подобрал крошки хлеба на скатерти, закинул их в рот, потом грузно поднялся.

— С отъездом, товарищ Рожков, не торопись. Когда понадобится, я тебе билет достану, соберу и провожу.

— Не утруждайте себя, Антон Саввич.

— Любезность не утруждает. Без взаимной любезности жить нельзя. Так-то!

Сокальский облачился в казакин, натянул рукавицы и вышел наружу. Уже за калиткой его окликнула девушка с почтовой сумкой:

— Папаша, вам опять заказное на имя Постниковой. Есть кому получать?

Взяв письмо, Антон Саввич полез было за очками, но достать их под казакином нелегко.

— От Лаврушина Глеба Алексеевича,— прочла девушка.— Из воинской части. Получить Екатерине Антоновне Постниковой.

— Нет здесь Постниковых! — сердито прервал ее Антон Саввич.— Не было и нет таких!

Девушка тяжко вздохнула.

— Поставим штамп: «Адресат не проживает»...

— Правильно, штамп.

— Неправильно это! Раз письмо не доставлено — кому-то горе.

Девушка ушла.

Антон Саввич хотел ее окликнуть, но передумал. Он прикрыл за собою калитку, проверил засов и смахнул рукавицей снег, прилипший к табличке: «Владелец А. С. Сокальский».

Рожков собрал в рундучок свое нехитрое имущество.

Катя стояла в дверях, а Ленька прильнул к ее ногам и не сводил глаз с Рожкова.

— Толино,— глухо сказал Рожков, вынимая из рундучка туго перевязанный сверток.— Бельишко... А это — фотографии, письма. Берег, ждал...— Он протянул Кате сверток.

— Не возьму! Не хочу! Не верю! — Катя подбежала к платяному шкафу и широко распахнула дверцы.— Смотрите! Вот Толин костюм. Никем не одеванный. И непроданный, хоть живем голодно... Толя к свадьбе костюм купил. А свадьбы...— она медленно

повернулась к Рожкову и тихо, совсем другим голосом призпесла,— свадьбы не было...

— Была на фронте песня: «Эх, как бы дожить бы до свадьбы-женитьбы». Пели ее холостые и женатые... А почему Толин денежный аттестат вернулся в часть? И почему вы на мои письма не отвечали? Конечно, вы не обязаны.—Его смутил недоуменный взгляд Кати.— Но я все время думал о вас...

— Вы?!

Он ничего не сказал, только опустил голову.

— Скажите, не знала...— Однако, еще раз пристально взглянув на Рожкова, Катя изменила тон.— Я была на Урале и писем ваших не видела. Может быть, — отец?.. Он до сих пор не может простить мне, что я с Толей без регистрации. А загс и свадьба — все было назначено на воскресенье, на то самое воскресенье, когда началась война...

— Знаю, Толя рассказывал! — перебил Рожков Катю, чтобы освободить ее от грустных воспоминаний.

— На Урале, у подруги, я родила Леньку. Папа приехал уже с бумажкой из райвоенкомата. А в ней сказано: лейтенант Постников пропал без вести. Пропал... Как это может быть?

— Так пишут.

— Тогда, помню, папа назвал меня жалмеркой. Пожалел. И забрал домой.

Леньке скучно слушать эти разговоры, и он потянулся к Рожкову

— Жук... Дай жука...

Рожков положил на стол сверток и взял на руки малыша.

— Строгий у вас папаша.

— Как ему не быть строгим? Пенсию не получаю. Леньку записали на мою, на девичью фамилию. И разве я одна такая?— Она махнула рукой и невесело улыбнулась.— Не вдова и не жена. Для отца — жалмерка, для людей — мать-одиночка. Одиночка... Придумают же обидное слово.

— Обидное,— согласился Рожков.

— Ну и пусть! А я буду ждать. Мы, женщины, умеем ждать.

Рожков прижал к груди малыша и сказал не то, что хотел:

— Пора в дорогу...—Он замялся, тихо спросил: — Может, и мне подождать? —И опять смутился.— Отца вашего, если вы не против, подождать?..

Это не обычный вопрос. Это мольба о надежде. Но Катя с нарочитым равнодушием откликнулась:

— Не знаю... Если вам надо...

Она забрала Леньку и этим дала понять, что Рожков свободен.

Укачав Леньку, Катя разогнула спину и увидела на столе оставленный Рожковым сверток. Катя боязливо раскрыла обертку. Сверху лежал планшет пилота. Катя щелкнула кнопкой, планшет раскрылся, и под целлофановой рамкой Катя увидела свою фотографию. Катя извлекла ее, перевернула и прочла:

— «Кто любим такой женщиной, с тем никогда ничего не случится...»

Карточка выскользнула из Катиных рук. Отступая назад, Катя споткнулась о Ленькину кроватку, зашаталась и в безнадежном отчаянии грохнулась на диван. Она спрятала лицо в подушку, чтобы заглушить рыдания.

Когда Антон Саввич вернулся домой, раскрытый сверток все еще лежал на столе, а на полу валялась фотография. Антон Саввич поднял ее, прочел надпись, покосился на планшет, потом присел на диван и мягко положил руку на вздрагивающую спину дочери.

— Почему не задержала его?

Катя оторвалась от подушки.

— С какой стати? Пускай едет...

Антон Саввич помрачнел и после тягостной паузы сказал:

— Я получал его письма. Читал их и сжигал. Все, что связывает тебя с прошлым, ненавижу!.. Однако этот человек в твоей

судьбе неповинен и, по всему видать, мужик неплохой. Делом занят. Подходящим делом. Не летун он — механик. Профессия не очень заметная, зато надежная, земная...

— Что я о нем знаю?— негромко, будто рассуждая вслух, отозвалась Катя.— Они вместе служили, воевали. Он выжил, а Толя... Я жила верой, что Толя вернется, но вот явился этот и разбил мою веру. Как ты, папа, не понимаешь?

— Понимаю.— Антон Саввич решительно встал.— Я все понимаю, Катюша. Потому и поеду сейчас в город, на вокзал.

## КОНЕЧНАЯ ОСТАНОВКА

Вокзал. Очередь к почтовому окошку, над которым табличка: «Сегодня 15 марта 1945 года». Очередь за кипятком. Транзитные пассажиры заняли столики пустующего буфета, сидят на скамейках и на полу, едят скудные харчи.

Рожков и Сокальский устроились на подоконнике. Антон Саввич внимательно следит, как бережно укладывает Рожков в рундучок только что полученные галеты, колбасу, сахар, хлеб.

— Что тебе военный комендант сказал?— спросил Сокальский.

— Для коменданта я человек списанный. Отвоевался. Езжай куда и когда хочешь...

— Вот и хорошо!

Рожков удивленно посмотрел на Сокальского.

Привалившись к стене, сидит на полу одноногий моряк. Растянув меха трофейной гармошки, моряк поет:

*Желанней дороги нету,*
*Которой домой я поеду...*
*Нас встретят любимые жены,*
*Невесты нас выйдут встречать...*

Моряк переглянулся с Рожковым. А между тем Антон Саввич перевел разговор на другой лад:

— Как ты жить будешь в таежной глухомани? Конечно, на селе быстро окрутят тебя, сейчас там жених в ба-а-льшой цене. А работы по душе не найдешь. Ты же механик, авиационный механик!

— Понимаю, Антон Саввич...

Уже объявили посадку, и сутолока усилилась. Удерживая Рожкова, Антон Саввич настойчиво доказывал свое.

— Закрепляйся пока здесь. Рядом с нами скоро аэроклуб откроют. Им механики, я это точно знаю, дозарезу нужны. Это на первых порах. Не понравится — в нашу артель перекочуешь. Там я — главный механик. Мне моторист скоро потребуется. Человек ты партейный, с заслугами. Сейчас такие на вес золота. Квартируйся пока у меня. Подкинешь на дровишки, вот и вся квартплата. Ну, чего ты задумался?

Март — капризный месяц. Вчера по-весеннему грело солнце, а сейчас ветер крутит снежную поземку, оголяя асфальт. За оградой перрона два указателя: «Поезда дальнего следования» и «Пригородные поезда». Перед указателями толпа раздваивается, и только два человека никак не решат, в какой «ручей» им влиться.

— Вы с Катей говорили? — тихо спросил Рожков.

— Говорил. Катю не вини, поскольку письма твои она не читала. И никогда их не увидит. Теперь — другой разговор. Ваше дело, конечно, молодое...

— Об этом не надо, Антон Саввич.

— Хорошо. Только имей в виду: никто в поселке Катиного жениха не знал. И фамилию такую — Постников — не слышали. Живем мы обособленно. А ты потерпи... Говорят, стерпится—слюбится...— Заметив, что поговорка не понравилась Рожкову, Антон Саввич в сердцах воскликнул:— Да разве тебя неволят, чудак! Эта дорога,— он кивнул на указатель дальних поездов,— никогда никому не заказана.

Поезд дал сигнал к отправлению...

Уже был поздний час, когда Сокальский и Рожков приехали в поселок. Заслышав шаги в сенях, Катя догадалась, с кем вернулся отец. Она унесла спящего Леньку в свою комнату, плотно прикрыла дверь, щелкнув задвижкой.

Сокальский и Рожков молча разделись. Обнаружив на столе три прибора, Антон Саввич подмигнул Рожкову.

— Ждала...— Он тихо постучал в дверь соседней комнаты.— Катенька, ты спишь?

Никто не отозвался, и Антон Саввич насупил лохматые брови. А Рожков подошел к окну и замер, прислушиваясь к завыванию мартовской вьюги.

— Ужинать будем, Дмитрий Иваныч?

— Спасибо, не хочу.

— Тогда отдыхай. Располагайся как дома.

— Благодарю вас, Антон Саввич.

— Не за что... Спокойной ночи, Дмитрий Иваныч.

Хозяин ушел, и Рожков повернул выключатель. За окном, в непроглядной темени, видны огоньки железнодорожной станции. Промчался дальний поезд, мигая светлыми квадратами вагонных окон. Вот уже и не слышно стука колес. Тишина...

А душу Рожкова бередит запавший туда мотив:

Желанней дороги нету,
Которой домой я поеду...

Антон Саввич пригласил на званый обед своих сослуживцев — заведующего артелью Валерия Петровича Левкина и техрорука Северина.

— Ваше здоровье! — Левкин чокнулся с хозяином дома.— С знакомством и — дай бог не последнюю...— повернулся он к Рожкову.— Куплю у ваших соседей дачу, чаще будем встречаться.— Он снова обратился к хозяину дома: — Хата — развалюха, но я ее обновлю. Подведу каменный фундамéнт, крышу покрою железом, да под масляную краску!

— Дельцы! Завидую! — восхищенно сказал Северин Рожкову, кивнув в сторону беседующих.— Только я считаю, что главное в жизни — фортуна. Был у меня перед войной пятистенный дом под Волоколамском. А там фронт прошел. Сейчас на той землице под снегом, один пепел. А тесть твой к востоку от Москвы строился. И вот ты приехал в обжитой дом, к родному очагу. Значит, кому что на роду написано. Фортуна!

— ...Участок мне нравится,— продолжает Левкин.— Жене и ребятишкам будет где погулять. У меня их трое: две девочки и мальчик. А сколько годков вашему Леньке? — неожиданно обратился он к Рожкову.

— Четвертый пошел,— поспешил за Рожкова ответить Антон Саввич.

— Так моей младшей, Зинульке, на годик меньше. Глядишь, когда-нибудь и породнимся...

Рожков взглянул на Катю, и оба смутились.

— «Дачка, детки, тишь да гладь»,— иронически пропел техрорук Северин.— «Ничего, бобылю, мне не надо, только надо тебя мне одну!»

Он до дна разлил водку из бутылки и засеменил к вешалке. Вытащив из кармана кожаного реглана бутылку коньяку, торжественно объявил:

— Три звездочки. Специально припас, чтобы за наше знакомство. И общие успехи. А также за возвращение в родную семью героя нашей доблестной авиации...

— Пить больше не буду! — оборвал его Рожков.

— И не надо! — поддержала его чем-то встревоженная Катя.

— Будет! — Северин осклабился, подмигнул Кате и начал разливать коньяк.

Рожков прикрыл ладонью свою рюмку.

— Первый раз встречаю фронтовика, который отказывается... Давай, герой!

— Да какой я вам герой? — обиделся Рожков.

— А что! Пусть другие по бедности скромничают. «И если прикажут быть героем...».— Сфальшивив популярный мотив, Северин обратился к Левкину: — Валерий Петрович, я правильно говорю?

— Из песни слов не выкинешь,— поддержал его Левкин.

— То-то! И не возражай, пей!

Пытаясь заглушить возникший спор, Антон Саввич мягко заметил:

— Я тоже заветный стишок припоминаю: «Мертвый, в гробе мирно спи, жизнью пользуйся, живущий!»

Рожков резко встал:

— Пользуйтесь! Без меня...

Шокированные гости посмотрели на хозяина, и Антон Саввич повысил голос.

— Дмитрий Иваныч, гостей моих не обижай!

— Не знаю, кому тут обижаться, Антон Саввич! Не в гробах хоронили мы близких. Вот за этот стол уже никогда не сядет...

Рожков взглянул на стену и осекся: там нет портрета лейтенанта Постникова. Катя оробела и переменилась в лице. Антон Саввич нахмурился, а гости недоуменно переглянулись. Рожков догадался, что гости ничего не знают о лейтенанте Постникове. Может быть, в связи с их приходом и убрали фотографию?

— Извините.— Рожков направился в соседнюю комнату.— Катя, можно вас на минутку?

— Иди,— подбодрил Антон Саввич совсем растерявшуюся Катю, а когда за ней закрылась дверь, обратился к гостям:— Солдат! Отвык от гражданского общества. Обломается. И еще он контуженый.

— Э, не говорите, Антон Саввич! — Северин неожиданно протрезвел.— Контуженые так не выражаются. Верно я говорю?

Никто с ним не желает спорить, и он выносит безапелляционное суждение:

— Тяжелый человек. Пусть служит где хочет, а в артель его принимать нельзя. По мне, хоть брат, хоть зять...

Антон Саввич поморщился.

— Все! Об этом пока нет разговора. Пейте, закусывайте.

Но званый обед испорчен. Все молчат.

Летом 1945 года в Москве, на Красной площади, состоялся парад Победы. Ночью небо столицы озарили фейерверки. Едва лучи прожекторов сходились в зените, как гремел салют и, точно испугавшись залпа, кружились и метались по небу снопы света.

Шумно и людно на перроне вокзала.

Рожков вскинул ликующего Леньку на плечи. Малыш обхватил ножками шею Рожкова, ручками вцепился в его волосы.

— Устал? — спросила Катя Рожкова.— Я говорила, не надо брать ребенка.

— Катя, погоди... Три месяца назад вот на этом месте твой отец убеждал меня... Что я тогда для тебя значил? Транзитный пассажир... Ох, и неласково ты меня встретила! Помнишь?

Кате трудно ответить. Она прижала Ленькины ножки к груди Дмитрия.

— Сиди смирно. Все медали оборвешь.

— Вот оно, счастье...

Дмитрий и Катя обернулись на голос. Пожилая женщина смотрит на них и говорит тихо, будто обращается к другим:

— А мой внучонок не дождался отца. Мой зять тоже был летчиком, и золотую звезду Героя ему дали. А его звездочка закатилась...

Гроздья огненных звездочек тают в облаках, освещенных прожекторами.

Над Москвой гремит салют.

В вагоне Леньку укачало, и он заснул на коленях Рожкова. И Катя притомилась, склонила голову на плечо Дмитрия. Он сидит недвижно, чтобы не потревожить покой матери и ребенка.

— Дим,—тихо позвала Катя. И еще тише, не разжимая губ, он отозвался.— Дим, поче-

му не ладишь с отцом? В его доме живем, он хочет уважения, он имеет право...

Не хотелось сейчас Рожкову вести этот разговор.

— Значит, уйти мне из аэроклуба?— спросил Рожков.— Тебе мало моего заработка?

— Почему мне? — обиделась Катя.— Сам знаешь, как трудно сейчас жить. А люди как-то устраиваются... Пошел бы к ним в артель мотористом, уставать будешь меньше, зарабатывать больше. И дома мог бы послесарничать. Ну зачем тебе эти самолеты? Ты не летчик.

— Не летчик. Я в авиации рабочий человек. Технарь... Мне и этой чести хватит.

— И мне честь не нужна. Я бы второй раз не вышла замуж за летчика.

— На войне гибли не только летчики.

Катя вздохнула и не сразу отважилась спросить:

— Дим, а этот... Толин напарник... не мог ошибиться? А если Толя вернется? Как тогда, Дим?

Она сама испугалась этого вопроса и теперь со страхом смотрела на Дмитрия. Ее потрясло спокойствие, с которым он ответил:

— Все стало бы на свое место. Вернулся муж, отец. А мы с Толей дружили бы, как раньше. Впрочем... может быть, я на радостях... застрелился бы...

— Глупый! — Она прикоснулась губами к его щеке.— Ой, какой ты глупый. И упрямый. Ну что ты во мне нашел?

— Нашел... Спи!

Рассвет застал их по дороге домой.

Тишина царила над поселком. На востоке алел горизонт.

— Ночь прошла, и мне уже не хочется спать,— сказала Катя.

— Короткая ночь. В такой же рассвет четыре года назад...

— Не надо об этом!

Катя сняла с себя жакетку и укрыла ею спящего на руках Рожкова Леньку.

— Ты его любишь? — спросила Катя, с восхищением глядя на малыша.

— Как такого пацана не любить?.. Я буду хорошим отцом, увидишь!

Он поднял глаза на Катю, и она опять прикоснулась губами к его щеке.

Катя уложила Леньку в кроватку, тут же, у кроватки, скинула с ног лакированные туфли, облегченно вздохнула и, прислонившись к изголовью, заснула.

Вошел Рожков. Тихо ступая босыми ногами, он приблизился к Ленькиной кроватке, поднял с полу Катины туфли, смахнул с них пыль и убрал в нижний ящик платяного шкафа. Потом Рожков снял покрывало с широкой двуспальной кровати, взбил две подушки, но, оглянувшись на спящих и поразмыслив, одну подушку кинул на узкую кожаную кушетку.

Рожков бережно отнес спящую Катю на кровать.

А солнце уже поднялось над дачным поселком и светит в распахнутое окно. Рожков сидит на кушетке. Счастливый, умиротворенный, подставил он лицо солнцу. Глаза его закрыты, но он не спит. За окном щебечут весенние птахи. В утренней тишине перекликаются электропоезда, которые мчатся в Москву и из Москвы.

## ВЗРОСЛЫЕ И ДЕТИ

Ленька до отказа натянул резиновый тросик, прикрепленный к модели планера, и скомандовал своему дружку Витьке Колядко:

— Старт, даешь старт! Ну куда ты смотришь, лопух?

А Витька не торопится. Для видимости он регулирует элероны модели, а глаза косят на забор, за которым в кустах крыжовника притаились соседские ребята — Мишка и Зиночка Левкины.

— Давай, говорю! — злится Ленька.

Витька поднял руку, повернул голову в сторону забора, торжественно провозгласил:

— Внимание! На старте модель «Элер-два!»

Зинка дернула брата за рукав.

— «Элер-два»! Ты понимаешь? Эл, эр. Это Леня Рожков. А два...

Но тут раздался резкий щелчок на старте. Модель круто взмыла и закружилась над крышей дачи Левкиных.

— Ух ты!

Зиночка в восторге, а Мишке досадно. Он даже дернул сестренку за косички, но Зиночка, вскинув голову, зачарованным взглядом провожает Ленькину модель.

И тут Мишка тоже решил отличиться.

— Огонь по самолету!

Камешек, выпущенный из Мишкиной рогатки, описал дугу и врезался в оконное стекло веранды.

На веранду выбежала Серафима Левкина. У забора сидят ее притихшие дети, а за забором она видит Леньку и Витьку.

И Левкина завопила:

— Опять этот байструк! Я ему руки-ноги пообломаю!

Услышав крик соседки, вышел Антон Саввич. И пока он приближался к изгороди, Левкина разрядила весь запас своего красноречия:

— Вырастили байструка, хулигана! Управы на него нет? Врете! Я с ним сама управлюсь! Руки-ноги ему пообломаю!

Тщетно пытается унять ее Антон Саввич:

— Успокойтесь, мадам Левкина. В чем дело?

— Ваш байструк разбил стекло и чуть меня не убил!

— Ленька?!

— Кто же еще? Его банда! Он заводила. И я видела, и дети мои видели...

Но никого из ребят нет, и, уже охваченная тревогой за своих детей, Левкина кличет их:

— Зинулька! Мишунька!

— Ленька! — властно позвал внука Антон Саввич, но и ему никто не ответил.

Он ринулся в глубь двора и наткнулся на лежавшую в траве модель планера. Антон Саввич поднял ее и вернулся к соседке, чтобы показать ей, с каким удовольствием он превращает эту хрупкую конструкцию в мелкую щепу.

— Все горе из-за этих игрушек. А кто виноват? Отец! Малец в залатанных штанишках бегает, а он ему на свои последние гроши покупает эту забаву, учит мастерить дрянь.

Антон Саввич растоптал щепки и с грозным окриком «Лёнь!» пошел разыскивать внука. А вслед ему несутся причитания Левкиной:

— Господи, это же наказание иметь таких соседей... Зинулька! Мишунька! Где вы?!

Далеко от дома, у обрыва оврага, ребята затеяли драку. Витька Колядко повалил Мишку Левкина на землю, забрал у него рогатку, потом схватил за грудки и решительно потребовал:

— Пойдешь и скажешь, что разбил окно. Повтори!

— А ты видел? Не пойду.

— Тогда прощайся с рогаткой. И еще я тебя бить буду.

Зинка заступилась за брата:

— Не смей! Я сама скажу...

Витька недоверчиво посмотрел на Зинку, и тогда она побежала искать примирения к стоящему в стороне Леньке.

— Я скажу, вот честное слово даю! Пусть меня Мишка побьет, а я все равно скажу! Ты не бойся...

— Плевать! — безразлично отозвался Ленька.— Мне все равно попадет от деда. За модель.

— А если я твоей мамке скажу?

Ленька пренебрежительно свистнул.

— Она больше моего деда боится.

— Тогда я твоему папе скажу.

Ленька вздохнул с грустью.

— Нету папы. На все лето с аэроклубом в лагерь уехал. Да отпусти ты его! — зло крикнул он Витьке.

Драчуны поднялись с земли. Злобно поглядывая друг на друга, отряхнулись. В это время к обрыву донесся голос Серафимы Левкиной: «Мишунь! Зинуль!» — а на тропинке, ведущей к поселку, показалась высокая фигура Ленькиного деда.

Ребята прыгнули в овраг и спрятались. Опасность сблизила их. Мишка подполз к Леньке и стал заискивающе нашептывать:

— Подумаешь, бумажный планер... Мне батя деньги дал, и я куплю настоящий бензиновый моторчик. Хочешь, я тебе его подарю? Такую модель отгрохаешь! Хочешь? Только давай испытывать не на дворе.

— Ладно,— примирительно отозвался Ленька.— А если Зинка проговорится и ты ее ударишь...

— Не ударю, стану я с девчонкой связываться!

— Ну, тогда айда к речке. Купнемся.

И они низом оврага побежали к реке.

— Спи, сынок. Завтра в школу.

Накрыв Леньку одеялом, Катя подошла к зеркалу и придирчиво оглядела себя. Потом прислушалась к оживленному разговору мужчин в соседней комнате, вяло поправила прическу и надела новую жакетку.

— Мам, когда папка приедет?

— Скоро...

— Когда скоро? Завтра? — Но Катя уже выключила свет и не ответила Леньке.— Мам, а почему они там шумят?

— Не твое дело! Спи...

Катя вышла к гостям. Это старые сослуживцы отца Левкин и Северин. Обстановка в знакомой нам комнате заметно изменилась. Появились кабинетные часы, телевизор и радиоприемник, ковры и вазы. Стол щедро сервирован. Но больше всего о достатке в доме Сокальского свидетельствует довольный вид хозяина.

— Вот и Катенька к нам присоединится. Садись, доченька.

Северин встал и любезно предложил Кате стул рядом с собой.

— А вы мастерица готовить разные блюда́,— сказал он. — Мне врачи наказали придерживаться строгой диеты, но при виде этих лакомств... Скажите, Екатерина Антоновна, вы мужа не держите на диете?

— Что вы! Он же рабочий человек!

— Вот как?— Северин осклабился.—А мы, уважаемая, кто такие? Мы тоже производители материальных ценностей. Вот я вижу на вас жакеточку нашей трикотажной артели.— Он бесцеремонно попробовал пальцами шерсть, и Катя почувствовала себя неловко, точно Северин ее ощупывал.— Материалец— первый сорт. Папаша ваш знает, что только на бумаге значится, будто мы этот товарец производим из отходов. А на самом деле — люкс!

— Ладно тебе! — поморщился Левкин.— Начал с диеты, а заговорил черт знает о чем. Молодой женщине это неинтересно...

— Ах, до чего мы не любим прозу жизни! — наигранно возмутился Северин.— А я человек практический. Я презираю чистоплюев. Да, работаем на отходах, но без них нет прихода. А без прихода — какая это жизнь?

На дворе залаяла собака.

— К нам? В такой поздний час? Кто бы это мог быть? — всполошился Антон Саввич.

Гости тоже насторожились, а Катя вышла в сени. Оттуда слышен ее возглас: «Ой, это ты!» — и Антон Саввич догадался, кто явился в дом.

— Принесла нелегкая...

Рожков переступил порог и зажмурился от яркого света. По его замасленной робе стекают струйки дождя, к кирзовым сапогам прилипли комья глины. Лицо небритое, усталое. Он сбросил с плеч вещевой мешок и, не здороваясь с хозяином и с гостями, прошел на кухню.

— Я думала, ты завтра приедешь,— робко заметила Катя.— Раздевайся. Я сейчас воду согрею, помоешься.

— Как Ленька?

— Он по тебе соскучился... Почему ты не предупредил, что приедешь сегодня?

— Вспомнил, что Леньке завтра в школу. «Первый раз в первый класс». Вот и поторопился. А чего предупреждать? Я ведь домой еду.

На кухню заглянул Антон Саввич.

— Дмитрий Иваныч, может, присоединишься к нам? За компанию?..

— Нет. Я на кухне поем. Без компании.

— Твоя воля...

Вернувшись в столовую, Антон Саввич мрачно сказал гостям:

— Пренебрег. Вроде придурок, а гордый... Хуже нет, когда в семье без согласия.

— Помните, я вам говорил? — зашептал Северин на ухо Сокальскому.—Помните?.. У меня глаз на людей наметанный. У всех неудачников тяжелый характер. Это факт!

Он разлил вино по бокалам, выпил и захмелел уже настолько, что запел надрывно, во весь голос:

Пусть неудачник плачет,
Кляня свою судьбу!
Та-та, та-та!

— Что за балаган! — прервал Северина появившийся в дверях Рожков.— Ребенок спит, а вы — как в шалмане...

— Прекрати, Дмитрий! Кто тебе дал право командовать в моем доме? Кто?! Здесь я хозяин!

Антон Саввич стукнул кулаком по столу и грозно пошел на Рожкова.

Катя в ужасе закрыла лицо.

Свистит ветер, хлещет по крыше оголенными ветвями деревьев, раскачивает лампочку над крыльцом.

— Ди-ма!

Дверь распахнулась, и свет от качающейся лампочки выхватил из мрака ночи искаженное страхом Катино лицо.

— Ди-ма!

Рожков не откликнулся, и Катя, с растрепанными волосами, в распахнутой кофточке и в шлепанцах на босу ногу, побежала. Она бежала очень долго и устала до того, что, догнав мужа, чуть не повисла на нем.

Две фигуры на ярко освещенной платформе.

Тихо вокруг, лишь слышно, как внизу постукивает путевой обходчик. Он даже не взглянул на Рожковых. «Тук, тук» — раздаются удары его молотка о рельсы.

— Дима, вернись домой...

Рожков поднял голову, посмотрел на ровные, до блеска отполированные рельсы, которые ведут в иные края, в иную жизнь.

— Не бегу я от тебя! — Рожков разжал Катины руки и повернулся к ней.— Я уже на работе предупредил, что буду на новом месте устраиваться. Как только получу комнату — сразу заберу вас. А жить с ним под одной крышей?.. Пять лет терпел...

— Папа нам добра желает.

— Такая доброта поперек горла стала.

— Люди что скажут? Дима, что люди скажут?!— взмолилась Катя.— Бросил семью и поехал искать счастья. И опять я не жена и не вдова. Да что я? Сиротку пожалей!

— Не называй так Леньку!

— Пойдем, Дима. Не будет он больше попрекать.

— Будет! Он в доме хозяин, а потом уже твой отец, Ленькин дед. Знает, что с жильем трудно и некуда мне податься. Вот и куражится. А ты польстилась на его деньги, подарки...

— Не чужой он мне. Отец родной!

— Ну и оставайся с ним!

Но Катя не дала мужу уйти. Она припала к его груди, беззвучно заплакала, и Дмитрий сник. Катя это почувствовала и повела мужа домой.

Опустела платформа. Едва слышны удары молотка обходчика.

Расхаживая по комнате, Антон Саввич часто останавливался и прислушивался — не идет ли кто? Под расчесанными густыми бровями зло и не по летам молодо сверкают черные глаза.

Суровый взгляд Сокальского потеплел, когда он зашел в Ленькину комнату и взглянул на спящего внука.

Ленька распластался на кровати. Антон Саввич поправил постель и, нащупав под подушкой что-то твердое, включил настольную лампу. Свет упал на Ленькин столик, заставленный бумажными и жестяными планерами, моделькой самолета с бензиновым моторчиком. На стене, у изголовья кровати, висит фотография Рожкова и Леньки. Малец в авиационной фуражке отчима озорно улыбается деду: «Смотри, вот я какой!»

Антон Саввич опять насупился, перевел хмурый взгляд на модели, потом на большую иллюстрированную книжицу — «Маяковский. Кем быть». Раскрыл книгу и прочел: «...Пусть меня научат!» — Зло сказал:

— Научат... Они тебя, родненький, научат!

Антон Саввич снова посмотрел на фотографию зятя и внука, и его вдруг охватила ярость. Он швырнул под шкаф модель самолета с бензиновым моторчиком и уже замахнулся книгой, чтобы смести со стола все модели и игрушки, но одумался, положил книгу на место и погасил свет.

Когда он вышел из Ленькиной комнаты, в дом вошли Дмитрий и Катя.

— Привела беглого мужа?..— Антон Саввич скрестил руки на груди, его не тронул молящий взгляд дочери.— Фамилию нашу позоришь! Пойду завтра в аэроклуб и расскажу там, как ведет себя в семье партейный гражданин Рожков.

— Папа, перестань! — взмолилась Катя.

— Не перестану! В партии насчет семейного быта строго. За такие фортели партейный билет могут забрать. Судом коммунистов судить тебя будут!

— Ступайте, — неожиданно согласился Рожков.— Заодно расскажете там, как сманивали меня в артель, на легкий заработок.

— А что ты успел в этой жизни? —вспылил Сокальский.— Какая цена твоим считанным рублям, авиационный механик? Одно только название: ави-а-тор! Тоже мне герой нашего времени! А у тебя семья! Я не хочу, не допущу, чтобы Ленька жил в нужде. Мой внучонок, моя родословная!

— Родословная? Я на вашу родословную покушаюсь? Правильно! За это на меня и пожалуйтесь. Так и скажите в аэроклубе: «Не уважает коммунист Рожков мою родословную». Я на считанных рублях живу, а богаче вас, нищий вы человек! Нищий! Идем, Катя...

Рожков увел жену в Ленькину комнату.

Полночь. За окном хлещут оголенные ветки.

Рожков стоит у окна и смотрит в ночь. Мигают далекие огоньки станции. И вспомнился Рожкову припев незатейливой песенки моряка-инвалида: «Желанней дороги нету...»

Катя сидит у детской кровати и печально смотрит на Леньку.

Спит дитя войны. Еще не скоро мальчик станет юношей, и не сразу он поймет, что у каждого из близких ему людей своя мера счастья. У матери — одна, у отчима — другая, у деда — третья.

## ЮНОСТЬ — В ПОХОД!

Прошло десять лет, и мир потрясли небывалые в истории события.

В Азии, в Африке появились новые государства.

Ракета доставила герб Страны Советов на Луну, и уже подбирали будущих капитанов первых космических кораблей.

Время опережало дерзновенную мечту поэта, который хотел, «чтоб в будущем веке жизнь человечья ракетой неслась в небеса».

Это случилось в век нынешний, в наши дни.

Жизнь человечья... Она всегда устремлена в будущее и всегда воюет с прошлым — с унаследованными инстинктами, привычками, традициями. Это нелегкая борьба. Поэт, звавший в незнаемое «коммунистическое далеко», предупреждал нас: «Страшнее Врангеля обывательский быт».

Зритель это слышит, а видит другое.

Небо потемнело, и солнце скрылось за тяжелой, свинцовой тучей. Потом хлынул буйный освежающий ливень и небо прояснилось. Солнце светит ярко, а дождик, пронизанный лучами, все еще моросит, и домики подмосковного поселка кажутся опутанными золотистой сетью, окаймленной радугой.

Желтые опавшие листья прилипли к ступенькам и перилам крыльца, по которому спускается пенсионер Антон Саввич Сокальский. Он в черном плаще, в черной шляпе и под черным зонтиком.

— К обеду меня не жди,— сказал Антон Саввич Кате, которая вышла на крыльцо проводить отца.— И не раскисай! Ты мать, имеешь право потребовать.— Но по расстроенному виду Кати Антон Саввич понял, что его дочь неспособна постоять за себя, и потому зло добавил:— А всего лучше помалкивай. Без меня разговор не заводи.

И ушел, хлопнув калиткой.

В Москве дождя нет. Размахивая зонтиком, Антон Саввич шел по асфальтовому двору большого дома. Он остановился перед дверьми, на которых висит омытая дождем голубая вывеска с авиационной эмблемой.

— Вам куда? — выглянул из дверей вахтер.

— Не кудакай! На вывеске написано. А я умею читать. От *А* до *Б* по крайней мере.

Сокальский ткнул зонтиком в первую и последнюю буквы вывески «Аэроклуб», потом вошел в здание, в гардеробе снял плащ и шляпу.

Шествуя по коридору аэроклуба, Сокальский видит классы. В одном, от стены до стены, покоится на колесах настоящий «ЯК-18», в разрезе. В другом классе с потолка свисает парашютная система. Стены третьего класса покрыты метеорологическими картами, а доска исписана формулами.

Необычная иллюстрация задержала старика в коридоре. Художник изобразил двух обнаженных греков — отца и сына,— которые держат в широко распростертых руках огромные крылья. «От мифа до самолета наших дней» — так называется этот плакат. А рядом — дверь с табличкой: «Начальник аэроклуба».

— Сокальский! — представился Антон Саввич начальнику аэроклуба полковнику Яхненко.— Здесь, в вашем клубе, занимается мой внук.

— Садитесь, пожалуйста.

Антон Саввич осмотрел кабинет и вдруг с запальчивостью человека, который уже давно ведет яростный спор, воскликнул:

— Я советский гражданин! Ничто советское мне не чуждо, запомните это!

Яхненко даже вышел навстречу посетителю, чтобы его успокоить, усадить.

— Давно к вам собирался. По другому поводу. Но теперь медлить нельзя. И вот я пришел.

— Слушаю...

— У вас есть дети? — неожиданно спросил Антон Саввич.— Может быть, уже и внук есть? Или внучка?

Яхненко скупо улыбнулся.

— Я вас слушаю.

— Так вот, моя фамилия — Сокальский. Антон Саввич Сокальский...

— Рожков! — кричит Мишка Левкин.

— Лень-ка! — зовет Рожкова Витька Колядко.

— Лень!..

Только голос Зинки Левкиной остановил Леню. Он круто повернул к дверям школы, где стоят его товарищи.

— Ребята! — взмолился Ленька.— Честное слово, не могу! Если бы вы знали..

— «Если б знали вы...» — передразнил его Мишка Левкин.— А чего знать? Торопишься в свой аэроклуб.

— Да нет!

— Мы же договорились: как спихнем последний экзамен, идем в кафе. Оттуда — в кино.— Мишка повернулся к вывеске на дверях: — Прощай, школа, наша любовь и печаль! Давайте отметим знаменательный день в жизни молодых людей шестидесятых годов двадцатого века... Такой день!

— «Такой день!»— теперь уже Витька Колядко передразнил Мишку.— В такой день образуются восходящие потоки. Мечта планериста! И миллион высоты!

— Какие потоки? Какой миллион?— недоумевает Мишка.

— Ну, пошел несусветный треп! — Зинка подошла к Леньке.— В самом деле, ведь договорились?

В Леньке борются противоречивые желания. Кому-то явно подражая, Мишка начинает высокопарную речь:

— Дети мои! Вы уже не школьники. И еще не студенты. И даже не абитуриенты... Хорошо, черт возьми, быть никем, никому не обязанным. Мы — вольные стрелки! Мы — рыцари великих надежд! Лыцари, вас я угощаю венгерским ромом, а даму,—он повернулся к сестре,— бокалом муската и пирожными. Нет, двумя пирожными «эклер».

— Не паясничай! — перебила его Зинка.— Выклянчил у мамы денег, чтобы купить цветы учителям.

— Зинка, это был последний грех в канун совершеннолетия. Бог простит... Итак, друзья...

— Не могу!— решительно заявил Леня.

— Не хочу! — еще решительнее заявила Зинка и покинула компанию.

— Салют! — Витька махнул Мишке рукой и побежал вслед за Зинкой.

— Эх вы, пижоны! Зачем вы живете? Зачем?..

Засунув руки в карманы неимоверно узких брюк, Мишка ушел.

— А в летчики — нельзя. Ка-те-горически!

Это Антон Саввич продолжает разговор с начальником аэроклуба.

Яхненко мягко возразил Антону Саввичу:

— Разве мы готовим летчиков? Кто любит плавать — идет в водный клуб. Есть клубы автомобилистов, альпинистов. А наш клуб — для любителей воздушного спорта. И еще неизвестно, станет ли ваш внук летчиком. На всякий случай он пройдет строгий медицинский отбор, уверяю вас!

— Ах, какая тут медицина!.. Вот я в вашем коридоре приметил плакат. О Дедале и Икаре. Отец поучал сына: «Не возносись к небу, солнце растопит воск на твоих крыльях». А он пренебрег, подался к манящим высотам и погиб. Скажете, миф?

Невмоготу Яхненко слушать дальше. старика, и он вызвал звонком секретаршу:

— Принесите анкету...— Яхненко старается вспомнить фамилию посетителя.

— Не моя фамилия,— догадался Антон Саввич.— Только, прошу вас, закончим разговор без свидетелей.— Секретарша ушла, и тогда Антон Саввич многозначительно сказал:— Рожков, Леня Рожков, а еще точнее — Леонид Дмитриевич Рожков, сорок второго года рождения.

— Вы ошиблись!— обрадовался Яхненко.— У нас один Рожков, его отец работает механиком в нашем аэроклубе. Леня — авиамоделист и планерист. Вот его модель.— Яхненко взял с соседнего стола Ленькину модель с бензиновым моторчиком.

— Все верно! — перебил его Антон Саввич.— Позвольте вам заметить,— он покосился на погоны Яхненко,— товарищ полковник, если не ошибаюсь, что анкеты не всегда согласуются с жизнью.

Антон Саввич будто преобразился. Он придвинул стул к креслу начальника, с доверительной таинственностью зашептал:

— Нет у Леньки отца. Был и сгорел в воздушном бою. А парень не знает. И знать этого не должен. Только вас я посвящаю в семейную тайну.

— Зачем? — медленно спросил Яхненко, стараясь скрыть удивление.

— Мать поклялась, что сына небу не отдаст. И не приведи господь узнать ей, что Леня сел за штурвал самолета. Кто может осудить ее за это? Кто?! Для Рожкова Леня — приемыш. А я к вам, как отец к отцу...

— Разберемся, — неопределенно сказал Яхненко.

— Конечно,— обрадовался Антон Саввич.— Потому и заговорил я о благоразумии старших и о родительском долге. И миф греков вспомнил. Вам теперь ясно?

— Ясно! — Яхненко злит поучительный тон старика.— До того ясно, что спорить не будем. Вот только насчет мифа... Море, в которое упал Икар, сын Дедала, назвали Икарийским, острова в этом море — Икарийскими. Новую планету открыли — ее назвали Икар.

— Астрономия, космонавтика... Это не моего ума дело... О разговоре нашем,— Он прикладывает палец к губам,— не забудьте. И... пойду дочь успокою.

— Я вам ничего не обещал. Разберемся...

— А вы разберитесь по велению отцовского сердца. Оно вас не обманет. До свидания.

Яхненко остался стоять с Ленькиной моделью. Она блестит в его руке яркими плоскостями, черным лаком моторчика. Яхненко дернул за ниточку, и моторчик весело затрещал.

Ленькина модель стартовала с ладони и закружилась под потолком просторного кабинета.

С взлетной дорожки стартует сигарообразный истребитель «Метеор». Мощный реактивный двигатель с щемящим звоном уносит «Метеор» в заоблачную высь полуденного неба.

Ленька стоит у ограды аэродрома и тщетно ищет в небе самолет. Вдруг на фоне белого облака возникает каскад фигур высшего пилотажа. Летчик завершает этот каскад стремительным пикированием, опять взмывает, скрываясь за тучи, а гул мотора еще долго перекатывается над окрестностью.

Леня направился в проходную аэродрома.

— Гражданин, вам сказали, что бюро пропусков не работает? Поздно,— объясняет секретарша по телефону.— А Лаврушина здесь нет... Хорошо. Если увижу его — скажу.

Положив трубку на рычаг, секретарша тут же сняла ее и набрала номер.

— Здравствуйте, Ирина Георгиевна. Глеб Алексеевич просил передать, что немного задержится. И еще какой-то Рожков все время звонит, просит ваш домашний адрес... Не знаете такого? И я не знаю. До свиданья.

Дверь в комнату директора летно-испытательного института чуть приоткрыта, и оттуда доносятся голоса. Секретарша плотно прикрыла дверь. Прислушивается, как в соседней комнате сквозь характерное потрескивание рации прорывается далекий голос Лаврушина:

— Земля, я «Метеор», я «Метеор». Вибрация кончилась. Разрешите повторить все фигуры? Прием...

Леня вышел из проходной. Воздух снова раскалывается от неистового звона — над аэродромом проносится «Метеор». Каскад фигур высшего пилотажа завершается выходом из «обратного штопора». Вдруг самолет замер и начал падать.

— Парашют! — закричал Ленька в отчаянии, точно летчик мог его услышать.

Через приемную директора мимо секретарши мчатся люди. Неистово трещит телефон, а секретарша не отрывается от окна. Она видит, как через все летное поле напе-

ререз бетонной дорожке несется санитарная машина.

«Метеор» грохнулся, послав небу столб огня и дыма.

Над этим столбом парит парашютист. Его относит ветром к лесу, потом—за лес,— к топкому болоту в низине.

Летчик опустился на землю и не встал.

Огромный купол парашюта распластался рядом.

— Эй, летчик! Товарищ... Вы живы?

— Кто здесь?

Лаврушин не повернулся, только поднял голову — и Ленька увидел искаженное болью и покрытое кровавыми ссадинами лицо.

Ленька не сразу узнал летчика. Вытащив из кармана тонкую книжечку из серии «Герои Советского Союза», он перевернул обложку и показал испытателю фотографию.

— Это вы?...

А в затуманенном взоре Лаврушина двоится облик парня — знакомого и незнакомого. Лаврушин закрыл глаза.

— Подойди сюда, — тихо позвал он Леньку.— Иди-иди, парень. Я тебя знаю...

Не понял его Ленька, даже растерялся: уж не бредит ли летчик?

— Чем вам помочь?

— Не трогай меня, не надо...— Лаврушин пристально смотрит на Леньку. — Я, браток, еще там, в кабине самолета, поломался. Со мной надо обращаться осторожно. И не уходи. Тебя зовут...

— Леня. Леня Рожков.

— Что?— закричал Лаврушин, выражая этим криком боль и досаду.— А ты не Постников?

Ленька побледнел. Губы его дрогнули и едва внятно произнесли:

— Я сын летчика Постникова .Откуда вы узнали?

— Откуда! Голова — два уха! — обрадовался Лаврушин. — Разве настоящего летчика обманет зрительная память?...Расстегни мою куртку и тащи из кармана книжечку. Нет, в левый карман залезай. Вот так... А теперь разверни ее.

Леня развернул кожаную обложку летной книжки и увидел фотографию двух молодых пилотов — Лаврушина и Постникова. Леня поразительно похож на отца. Необычайно взволнованный, он заговорил сбивчиво, будто оправдывался перед Лаврушиным:

— Знаю эту фотографию. Во фронтовой газете разыскал ее. И заметку читал... И вашу книжку, ту, что показывал... Я искал вас, товарищ полковник. Никто этого не знает. Даже отец, мой отчим... Фронтовой механик Рожков...

— Димка Рожков?!

— Дмитрий Иванович...

— Конечно, Рожков! Значит, он не поверил штемпелю на конверте. И нашел вас...

Ломая кустарник, к месту аварии пробилась санитарная машина. Шофер безудержно сигналит.

— Не уходи!— приказал Лаврушин Леньке.— Поедешь со мной.

Горячий летный день на аэродроме аэроклуба закончился.

Свертывают работу на двух стартах — самолетном и планерном.

Ленька прошел мимо первого и задержался на втором, любуясь длиннокрылой «чайкой», буксируемой самолетом.

На другом конце аэродрома стоят в ряд самолеты. Слышны команды: «От винта», «Контакт. — Есть контакт!» Самолеты рвутся вперед, но колеса удерживаются колодками, и только низко стелется трава от вихря, поднятого вращающимися винтами. Потом механики вышибают колодки из-под колес, и самолеты отруливают.

Теперь Ленька может подойти к отцу, склонившемуся над ящиком с инструментами.

— Пап!

— Ты зачем здесь?

— Задержался... Домой вместе пойдем?

— А ты еще дома не был? Мать, небось, заждалась. Ступай!

Рожков устал и недоволен приходом Леньки. А тот мнется и долго не решается на прямой разговор.

— Пап...

— Ну чего тебе?

— Дед сегодня утром собирался в город, к начальнику аэроклуба.

— Ясно. Тебе, значит, понадобился адвокат? Постоять за себя не можешь?

Леньке обидно это слышать.

— Не нужны мне адвокаты! Только если начнутся крики и слезы — сбегу из дому. И все!

Рожков понял: это не пустая угроза. Он подошел к Леньке.

— Сбежишь? От кого сбежишь? Куда? И кому за твое бегство расплачиваться придется?

Ленька молчит, потом решительно вытаскивает конверт с письмом и протягивает отцу.

— Читай...

— От кого?

— От Лаврушина.

Ленька смело выдержал испытующий взгляд отца.

Дмитрий Иванович тщательно вытер замасленные руки, бережно вскрыл конверт.

Рожковы возвращались домой поздно вечером. Пес, завидев хозяев, бросился им навстречу. Ленька лягнул пса.

— Нервы! — Дмитрий Иванович осуждающе посмотрел на Леньку.— О Лаврушине — ни слова. Сам скажу, когда надо будет.

— Хорошо, пап.

Четверо садятся за квадратный стол. Екатерина Антоновна раскладывает голубцы по тарелкам. Едят молча. Екатерина Антоновна с беспокойством поглядывает на мужчин. Ей так хочется, чтобы в семье царил мир. Но мира нет, значит, нет и семейного счастья.

Первым отстранил тарелку Антон Саввич.

— Сыт. Я сегодня заботами сыт. По горло.

— Вкусные голубцы, Леня?— спросила мать.

— Угу!— У Лени рот набит едой.

Антон Саввич покосился на внука, на Рожкова, потом резко встал и вышел.

Катя хотела вернуть отца, но муж остановил ее.

— Не расстраивайся из-за пустяков.

— Тебе все пустяки! Все, что творится в доме, для тебя пустяки!

Ленька знает, на ком мать готова выместить обиду, и потому вступает в разговор:

— А почему дед зверем смотрит? Почему?

— Кушай, сынок...

— Не хочу! Не буду! — Леня поднялся.— Сегодня суббота, пойду погуляю.

— Ну и погуляй. Погуляй немного.

Екатерина Антоновна проводила сына до дверей и осталась там стоять, выжидательно глядя на мужа. Рожков ест. Уставшему, проголодавшемуся работяге некуда спешить. Вошел Антон Саввич и стал рядом с дочерью. Он с нескрываемым презрением смотрит на Рожкова.

— Ты знал, что Леня подал заявление в летную группу аэроклуба? Что он намерен поехать в военное училище? — глухо спросил Сокальский Рожкова.— Сам солдафоном остался, теперь парню хочешь жизнь покалечить?

Рожков ест. Катя беззвучно плачет.

Ленька юркнул в щель забора — только тень мелькнула по освещенному пятачку газона — и скрылся за деревьями соседней дачи. Луч Ленькиного фонарика скользнул по бревенчатой стене и замер на оконном стекле.

За окном, в проеме дверей,— силуэт Зиночки Левкиной. Зина заметила световой сигнал и посмотрела на родителей.

В огромном плюшевом кресле сидит мать, она занята маникюром. Отец, прикрывшись газетой, дремлет на диване.

— Сегодня суббота, пойду погуляю,— сказала Зина.

— Что ты, доня! — всполошилась мать.— Одна? Так поздно?

— Не смеши меня, Серафима! — Левкин погрозил дочери пальцем. — И скажи своему Ромео, что я у него фонарь заберу и уши надеру.

— Перестань! — возмутилась Зиночка.

— Когда я ухаживал за твоей мамой и назначал ей свидание...

— Не сочиняй! — перебила его жена.— Ты никогда за мной не ухаживал. Зинуль!..

Но уже хлопнула наружная дверь, и раздосадованная Серафима начала донимать супруга:

— Валерий, этому надо положить конец! У Мишки на уме только гулянки, в институт не готовится. У Клавы впереди диплом, а она крутит роман с каким-то студентом-геодезистом. Эта вертихвостка дружит с соседским шалопаем, а он вздумал стать летчиком. Мать в ужасе!

— Мамы всегда в ужасе.

— Сопливая девчонка! Она еще одумается. А Клава — невеста, и я не позволю, чтобы она вышла замуж за геодезиста. Слава богу, мы можем взять зятя в дом. Не стеснит нас, не обеднеем. Эти геодезисты вечно бродят. Ни кола ни двора. Пошлют его после института к черту на кулички. А что будет с Клавочкой? Ты подумал, что будет с нашей Клавочкой?

— Почему я должен за них думать? — возмутился Левкин.— Я их кормлю, одеваю, а уж с кем они крутят любовь...

— Деспот! — Тучную Серафиму Левкину будто вышибло из глубокого кресла.— Я могу понять трагедию Екатерины Антоновны. Ее муж — не родной отец Леньки.

— Постой! Что ты мелешь? Дмитрий Иванович...

— Да, Дмитрий Иванович! Хороши соседи! — В голосе Левкиной зазвучали нотки злорадства.— Эти тихони столько лет живут бок о бок, и все шито-крыто. Но сегодня Антона Саввича прорвало! И все из-за этого шалопая с его аэроклубом.

— Невероятно! — Левкин все еще потрясен новостью.

— Для тебя — невероятно. А я-то знаю, кто в тихом омуте водится. Почему Рожков толкает пасынка в аэроклуб? Оттуда одна дорога — в армию. И с глаз долой! Мать — не мачеха, отчим — не отец родной!

— Я не дам парню обрубать крылья!

Рожков сказал это спокойно и твердо.

Разговор за неубранным столом идет уже давно. Упрямство зятя, которого на этот раз даже слезы жены не растрогали, ввергло Антона Саввича в тихое бешенство.

— Икары новоявленные! Ты знаешь, что значит для матери единственный сын? Единственный! Хотя где тебе понять святое чувство родителя! «Я не дам парню обрубать крылья!»... А по какому праву?

— По праву отца.

— Смолкни, отчим! — вспылил Антон Саввич.— Забыл, как я привел тебя в дом? Да я и зятем тебя признал потому, что дитя росло сиротой, с безотцовской метрикой. А не захотел бы я...

— Вы захотели! Вы признали! Запомните, Антон Саввич: пока здесь живу я, моя жена и мой сын...

— Врешь, примак! Здесь мой дом, моя дочь и мой внук!

## РАЗМОЛВКА

Леня и Зина гуляют в парке, где кроны деревьев смыкаются над парочками влюбленных, охраняя их тайны. Потом они вышли к тропе вдоль палисадника.

Легкая музыка из окон дач заглушается мощным хором. Этот хор поет на площади:

Нас ветру догнать нелегко.
До самой далекой планеты
Не так уж, друзья, далеко...

Рядом с баянистом стоят два парня, развертывая огромный свиток с текстом песни.

В толпе поющих много парней и девчат в темносиних летных комбинезонах. Это спортсмены аэроклуба. Одни остались на гулянье, другие ждут электрички.

— Ленька! — кричит из толпы Витька Колядко.— Лень, закладывай вираж.

Леня не прочь присоединиться к компании, но Зина увлекает его в сторону.

— Ну их! И твоего Витьку... А что это он сегодня говорил про восходящий поток? И про миллион высоты...

Опять бродят они по аллее, держась за руки, плечом к плечу. И шепчутся о том, что не имеет никакого отношения к авиации. Они до того заняты друг другом, что чуть не столкнулись с другой парочкой.

— Зинка! — удивилась Клава. — Это ты? Младшую сестру не радует встреча.

— Нет. Это Офелия. И тень Гамлета.

— Здравствуй, тень.

— Здравствуйте, Клава.

— Зиночка, здравствуйте,— приветливо сказал Клавин спутник.

Зина в ответ изобразила реверанс, а Клава сказала парням:

— Знакомьтесь!

Студент-геодезист и десятиклассник представились одновременно:

— Леонид.

И всем стало весело.

— Клавочка...—Зина таинственно манит сестру в сторону.

— Не надо секретов. Я тебя не видела, и мама ничего не узнает.

— Вот еще! — смутилась Зина.

— Леониды! — скомандовала Клава.— Разведите сестер!

Парни степенно пожали друг другу руки.

Уже по дороге домой Зина поведала Лене семейную тайну.

— Мама никогда не согласится, чтобы Клава вышла за геодезиста. А они любят по-настоящему! И Клава поедет с ним хоть на край земли. Где-нибудь в таежном поселке или в походной палатке они поженятся. Не будет Дворца бракосочетаний. И свадебных нарядов. Не будет музыки и танцев...

— У него крепкая рука,— сказал Леня.

— Ах, ты совсем не на то обращаешь внимание! — рассердилась Зина.— Слушай, это же несправедливо! Почему ради своего счастья надо бежать из родного дома? Почему так получается?

Леня в этом еще сам не разобрался, а ответить надо.

— Я с охотой уеду из дому,— тихо произнес он.

Зина многозначительно посмотрела на него и глубоко вздохнула.

— Мне тоже хочется куда-нибудь... Мальчишкам легче. А тебе... Слушай!— Она схватила Ленькину руку.— Только не обижайся, мы ведь друзья... Это правда, что твой дед сказал моей маме...

— Что он сказал?

— Будто твой отец, то есть Дмитрий Иваныч...

— Брось! — перебил ее Леня.— Забудь! Вот ты меня о воздушных потоках спрашивала... Хочешь, я тебе дам почитать одну книжку летчика-испытателя Лаврушина? Вот человек! Когда ему было столько же лет, сколько мне, он тоже был планеристом. И вот однажды в поисках восходящих потоков он полетел навстречу грозовой туче. Когда день жаркий и земля нагревается, то под грозовой тучей образуется восходящий поток огромной силы... Слышишь?

Зина не слушает. Зина думает о своем.

— Я даже не поверила, когда мама сказала... Дмитрий Иванович такой хороший! Совсем непохож на отчима.

— Не смей, дура!

Зина отпрянула в сторону. А Леня сжал кулаки, засунул их в карманы брюк и выдавил срывающимся голосом:

— Морду буду бить каждому, от кого услышу... Бабьи сплетни! А ты не смеешь так называть моего отца. Не смеешь!

Зина прислонилась к фонарному столбу и заплакала.

Леня не стал ее утешать. Он сам не мог успокоиться.

Редкие прохожие подозрительно косились на парня и обиженную им девушку.

Рожков стоит у открытого окна и смотрит в ночь.

Тихо-тихо звучит мотив песни: «Желанней дороги нету...»

— Дима,— тихо позвала Катя. Она лежит на диване с компрессом на лбу.— Поди сюда...

— Спи, Катюша.

— Иди ко мне. Сядь...

Он присел на край дивана, и Катя тихо продолжала:

— Я перед тобой виновата. Если бы я согласилась иметь от тебя ребенка...

— Никогда тебя не попрекал.

— Не перебивай! Ты добрый, я знаю. И Ленька любит тебя. Я, глупая, вначале даже ревновала. Мой сын, а ластится к тебе, только тебя и признает. Ты его научил мастерить эти модели... Потом — спорт и аэродром... А я все думала: детские забавы. И вот — расплата! Дима, не пускай Леньку в авиацию!

— Это у тебя, Катя, от тяжких воспоминаний. Ты живешь прошлым...

— А разве я могу его забыть? — спросила она.— Меня опять навещают кошмарные сны. Опять пылающий в небе самолет, и уже не Толя — Ленька там...— Она прильнула к мужу, чтобы сдержать озноб.— Пожалей меня! Тебя Ленька слушается. Ты не жестокий, ты добрый!

— Тебе все представляются добрыми. И я, и твой отец. Нельзя быть жестоким, но надо всегда быть честным, правдивым. Катя, милая, сколько зла причинила нам ложь!

— Какая ложь? — насторожилась Катя.

— Та, что поселилась в доме. Она прижилась, когда от Леньки спрятали фотографию погибшего на войне отца. Да, мы сами дали парню отведать горечь лжи. И он это знает. Вот я других ребят зову в аэроклуб. В небо, на подвиги! А дома должен лгать и пугать Леньку авиацией? Так?

Катя поняла: рухнула ее последняя надежда. Слезами и мольбами теперь не разжалобить Дмитрия.

— А кому, Дима, нужна твоя правда?! — закричала она, оторвавшись от подушки.— Кто мне помог, когда я одна всю войну горе мыкала? Где были твои верные друзья? А ты знаешь, что Лаврушин, твой хваленый боевой товарищ, лучший друг Толи, жив-здоров? В полковниках ходит, Герой Советского Союза! А когда папа написал ему о нашей беде — а я так ждала от него помощи, совета,— он даже не ответил...

Антон Саввич проснулся прислушался к спору в соседней комнате.

— Что ты на меня уставился!— кричит за дверью Катя.— Не веришь? Так я тебе сейчас покажу книжку Лаврушина. Сколько этих книжек было в киоске — все скупила, чтобы Леньке на глаза она не попалась. Он в ней о Толе пишет. А ты смотри, смотри!

Антон Саввич сбросил с себя одеяло, натянул пижаму, сунул ноги в мягкие туфли и бесшумно приблизился к дверям.

— Почему ты мне раньше о Лаврушине не рассказала? — слышит старик голос Рожкова.

— Чтоб тебе, правдолюбцу, не стыдно было. Теперь можешь ему сам написать. Только захочет ли герой знаться с тобой? С технарем из аэроклуба?!

— Ложь! — кричит в ответ Рожков.— Опять ложь! В этом доме от нее задохнуться можно. На, читай!

Рожков настолько стремительно выбежал из комнаты, что не заметил спрятавшегося за дверью Антона Саввича.

Катя подошла к столу, придвинула настольную лампу. Пока она читает, за кадром звучит голос Лаврушина:

— ...верю и не верю. Почта возвращала мои письма. Я и Рожкову в Сибирь писал. А он с вами, это же чудесно! Ждем вас к себе в следующее воскресенье. И пусть вас не смущает женский почерк — это моя Ируша пишет под диктовку, а почему — вам Ленька расскажет. Хороший он парень...

— Дима, Дим!— позвала Катя.

Вместо Дмитрия вошел отец и зажег верхний свет.

— Чего расшумелись, полуночники?

Катя не заметила притворства отца и строго спросила его:

— Ты получал письма от Лаврушина?

— От кого?— Антон Саввич смотрит на дрожащий в руках Кати листок.— Это от какого же Лаврушина?

— Которого ты обманул. Его и нас!

— Обманул, — невозмутимо согласился Антон Саввич.— Для твоего же благополучия, доченька, обманул.

— Ох, как ты печешься о моем благополучии! Боже мой, когда это все кончится! Дима с тобой враждует, Ленька тебя не любит...

— Цыц! Стар я, чтобы любовь свою кому навязывать. А к черной неблагодарности в родном доме привык. Может, мне уйти из собственного дома?

Катя горько усмехнулась.

Антон Саввич нервно забарабанил по столу. Но когда он заговорил, в голосе уже звучали нотки примирения, боли и тревоги.

— Тебе, Катюша, было десять лет, когда мать умерла. Тяжело одинокому растить дочь. Но в дом мачеху я не привел. Любя, простил тебя, когда ты сама стала матерью без законного мужа. Видел, как томит тебя одиночество. И это не без моей помощи рассосалось. Нет для меня ничего дороже семьи. А Рожков со мной враждует. Сына твоего, внука моего, ссорит с нами. А ты терпишь...

— Зачем ты лгал? — спросила Катя, протягивая отцу письмо Лаврушина.— Чем тебя этот человек обидел?

— Не связывайся с ним! — потребовал Антон Саввич.— Явится в дом — начнет растравливать Леньку рассказами об отце.

— Но Леня его сам разыскал. Нет, ты почитай, что Лаврушин пишет... Может быть, он-то как раз и поможет мне?

В глазах Кати светится невысказанная надежда.

Был поздний час, когда Леня, опечаленный размолвкой с Зиной, возвращался домой. Поселок давно погрузился в сон, и Леня встревожился, заметив свет в окнах своего дома. Как ни старался он тихо проникнуть во двор, но пес все же заскулил.

— Узнаёт хозяина,— раздался позади Леньки знакомый голос.

Под сосной, прикрыв ладонью четвертинку водки, сидел Рожков.

— Вот... пью из горлышка и не закусываю. Гадко... Принеси чего-нибудь пожевать. Только тихо, чтоб на кухне не загремело. Мать услышит... Ну, я кому сказал?

Ленька нерешительно поплелся к дому.

В ту ночь Рожковы долго бродили по улицам спящего поселка. Когда они дошли до дерева, где Леня расстался с Зиной, Дмитрий спросил:

— Рад, что нашел Лаврушина?

Леня уклонился от ответа.

— Пойдем домой, пап...

— «Пап»...— Дмитрий через силу, точно подавляя неимоверную боль, произнес:— Имеешь право звать меня и так и по имени-отчеству. А чем плохое имя — отчим?!

Леню будто по лицу хлестнули. Он вспомнил недавнюю ссору с Зиной и только теперь по-настоящему понял отчима с его ни разу не высказанной бедой. Но Леня не умел утешать взрослых. Он сказал лишь то, чего не мог сейчас не сказать:

— У меня был и есть отец. Все! Больше об этом говорить не хочу! Все!

— Все,— согласился Дмитрий. Но он тоже был под впечатлением горячего спора с

женой и, хотя неохотно, все же возразил Лене:

— То ли времена другие пошли, то ли люди меняются... А может, и вправду нет во мне особой родительской жалости?.. Садись, Леонид.

Они сели на сваленный пень, и Дмитрий продолжал:

— Человек, я так считаю, если он выбрал в жизни дорогу, не должен с нее сворачивать. Мне профессию механика дала армия, и она в миру пригодилась. А ты в летную военную школу решил подать документы. Почему в летную? Почему — в военную?

— Запел с чужого голоса?— Леня резко встал.— Деду и маме только и нужно, чтобы я был рядом с ними, чтобы под одной крышей. А ты мне всегда говорил: «Не ищи легкой жизни». Сколько можно меня поучать? Имею я, наконец, право считать себя взрослым?

— Для меня ты давно взрослый. Продолжай.

Но Леня не хочет продолжать разговор о себе.

— Пойдем домой, пап...

— Взрослые, брат, тоже не застрахованы от ошибок,— говорил Дмитрий, когда они уже зашли во двор.— Один ты в семье— значит, самый лучший... Я ту четвертинку приготовил садовнику, а выпил с досады. Думал — надо отговорить тебя ехать в военное училище. Но выходит — не надо.

— Не надо. А к Лаврушиным поедем?

— Надо с мамой ехать. Без нее нельзя.— Они поднялись на крыльцо и Дмитрий остановился. — Нездоровится маме. Поздно уснула. Давай тихонько, на цыпочках...

Он бесшумно открыл дверь в переднюю. Леня включил фонарь и осветил фигуру Екатерины Антоновны.

Тихо прозвучал ее грустный голос:

— Заждалась я вас...

И радостный — Ленькин:

— Вот мы все дома. Ты ведь любишь, мама, когда все дома?

## ВОСХОДЯЩИЙ ПОТОК

Рожковы собираются в Москву.

Супруги уже закончили туалет, а Леня еще нежится в постели и притворяется спящим.

— Леня, мы уходим,— будит его мать.— Слышишь?

Содрав с Лени одеяло, Рожков любуется лежащим в одних трусах парнем. И, вспомнив, каким был этот парень в мартовское утро 1945 года, Рожков растопырил пальцы и начал щекотать Леню.

— Жук идет... Ж-жж-ук идет...

Ленька мгновенно перехватил щекочущую руку, вывернул ее и положил Рожкова на лопатки.

— Черт! Больно же, медведь!

— Это, пап, классический прием самбо. А можно и так...

— Нет, нет! Сдаюсь!

— Эх ты, старый...— ласково журит Катя мужа, а потом придирчиво осматривает себя в зеркале. — Ой, Дима, не поеду я...

— Мамуль! — Ленька уже на ногах и одним прыжком оказался у зеркала.— Ты чудесно выглядишь! И ты поедешь, если не хочешь, чтобы Лаврушин приковылял сюда на костылях.

— Мойся и одевайся! — приказала Катя Лене и опять повернулась к зеркалу, пристально оглядывая себя.

— Ну, чего ты робеешь, Катя? — успокаивает ее Рожков.— Глеб Алексеевич — простой, хороший человек.

— Галстук поправь! — Катя все еще волнуется.— Завяжи потуже, вот так.— Она сама поправляет галстук.— Возьми новый носовой платок.—И, теперь уже придирчиво оглядывая мужа, спрашивает: — Дим, а вдруг он тебя не узнает?

— Скажешь!

Воскресный день на исходе. За окном просторной гостиной квартиры Лаврушиных сгустились сумерки. Слышны звуки

вальса — это включена радиола. Стол уже сервирован. В полумраке гостиной струится свет от настольной лампы. За раскрытой дверью балкона мерцают огни вечерней Москвы.

На фоне занавешенного окна — два женских силуэта.

— Вам, Ирина Георгиевна, я могу признаться,— слышен голос Екатерины Антоновны.— Какая-то я беспомощная... Боюсь, всего боюсь! Не решаюсь сказать парню, почему он так долго не знал родного отца. И почему единственный, и почему так дорог мне! Я могу только просить, плакать... Помогите мне, Ирина Георгиевна! Пусть Глеб Алексеевич повлияет на Леню и на Дмитрия. Его они послушают.

— Он повлияет! — усмехнулась Лаврушина.— Ах, дорогая, если бы они слушались! Мужья — жен, дети — мам. Да и могу ли я его осуждать? Когда я была еще невестой, Глеб мне сказал: «Летчик тем и живет, что летает». Для всех давно наступил мир, пора покоя, а нам... Это ведь не первая авария. Я все время со страхом думаю о той, что бывает последней...

Лаврушина приблизилась к столу и смотрит на нераспечатанные бутылки, нетронутую закуску.

— Интересно, о чем они так долго разговаривают?

— Шок! Самый вульгарный шок, черт меня подери! Все помню от начала вибрации до выстрела катапульты. И — внезапный шок, как у слабонервной дамочки. Врачи, конечно, скажут: годы! Отлетался молодец!

И в этой комнате полумрак. Резко выделяется забинтованная голова Лаврушина на кожаной спинке кресла. А голос летчика бодрый, временами злой.

— В госпиталь хотели положить. Дудки!

— А может, лучше бы в госпиталь?— спросил Рожков.

— Что ты! Меня Ируша быстро на ноги поставит.

— А я, пожалуй, зря уговорил Катю поехать сюда. Знает тебя по фотографии, а теперь увидит эту белую маску... Ленька, между прочим, тоже прятал твою книжку. И вообще, все в доме играли в прятки.

— Нехорошо! Допустим, тесть твой хуже злой тещи. Но обо мне в газетах и в журналах писали. Личность, как ни говори, известная. Неужели ты сомневался, что Лаврушин это я?

— Нет. И думал с обидой: забыл Глеб Толю.

— Значит, если бы не Ленька?... Честное слово, наши дети умнее нас.

— Не глупее. Я в этом давно убедился. Как в этом Катю убедить?

В комнату вошла Ирина Георгиевна.

— Дмитрий Иванович, идемте ужинать. Глебушка, не скучай. После ужина мы все к тебе придем.

— Хорошо... Что я, Дима, хотел тебе еще сказать? — Он замялся и, лишь услышав, как хлопнула дверь — это ушла Ирина Георгиевна,— продолжал: — Обиду забудь! Есть люди, которые озлобились за незаслуженные обиды. Ты, я знаю, ты остался прежним. А когда снимут бинты, когда я стану на ноги...

— Я буду тебя навещать, Глеб.

— Попробуй сейчас скрыться! Стану на ноги — и приедем с Ирушей к вам. Я часто летал над вашим поселком. Есть там поблизости одно чудесное озерцо. Рай земной!

И вот они уже в облюбованном Лаврушиным «раю».

По зеркальной глади озера скользит лодка. Рожков гребет, Лаврушин сидит у руля. Шрамы на лице зарубцевались. Гипс с левой руки снят, но она еще на перевязи. Жарко, и друзья одеты легко. Вдали на берегу дымит костер.

Лодка причалила к берегу, и Рожков выволок ее на песчаную отмель.

— Чую запах флотского борща.

— С дымком! — Рожков подбежал к закипающему борщу.— Не похвалят нас жены. Надо бы лучше уху.

— Похвалят! — Лаврушин щепой роет песок, обнажая горлышки бутылок.— Тащи к костру батарею Вакха.

Гул далекого грома прокатился над озером.

— Н-но! — погрозил Лаврушин приближающейся туче. — Попробуй только испортить нам пикник! Гляди, Дима, планер под тучей!

Теперь они ясно различают «пристроившийся» к туче длиннокрылый планер. Ветер усилился, и первые капли дождя освежили лица друзей.

— Он спрашивал, где мы будем рыбачить...— тихо, про себя сказал Рожков, с тревогой наблюдая за планером.

Лаврушин любуется отважным парением.

— Силен, стервец! Ишь как его туча посасывает... Мощный восходящий поток! Только бы эта туча не проглотила его...

— А может?

— С грозовой тучей надо обращаться на «вы». Я однажды побывал в ее нежных лапках. Трепала меня, пока не сломала планер. Хотя какие тогда были машины! Я спасся на парашюте.

Крутой спиралью планер резко набрал высоту и исчез в туче.

Ослепительно сверкнула молния, грянул гром, и дождь хлынул ливнем. Уже не бурлит борщ над затухающим костром, но друзья этого не замечают. Снова грянул гром, и будто кто-то сильно швырнул планер из тучи.

Почти у самой земли парителю удалось выровнять машину. Он перетянул ее через озеро и исчез за лесом.

Рожков и Лаврушин побежали к месту приземления планера.

Когда женщины вышли к опушке, гроза уже прошла.

Лаврушина и Рожкова босиком, как сельские девчата, топают по траве, а туфельки спрятали под блузками. Они уверены, что мужья, напуганные грозой, прячутся в шалаше. Крадучись, огибают они шалаш.

— Терем-теремок, кто в тереме живет?.. Да они в машине! Промокли на рыбалке, выпили и спят, черти!

Лаврушина подбежала к «Волге» — та пустая. А Рожкова смотрит на переполненный дождевой водой котелок, на тлеющий костер, на пустую лодку и торчащие из песка горлышки бутылок. Ее охватывает тревога.

— Ирина Георгиевна, где же они?

— Мальчики, ау!

— Дима! — кричит Катя.

— Эге-ге! — донеслось до них.

Женщины побежали в лес.

А с другой стороны опушки показались Лаврушин и Леня. Юный паритель промок. Вымазанный грязью комбинезон прилип к телу. Леню лихорадит. Лаврушин ведет его к «Волге» и открывает дверцу.

— Влезай и переодевайся. Вот моя гимнастерка, брюки....

— Не надо! — Больше всего смущает Леню форма летчика, погоны полковника, золотая звезда на гимнастерке.

— Я тебя увезу сейчас домой.— Лаврушин сунул Леньке бутылку с коньяком и лимон.— Хлебни разок и закуси.

Потом он побежал к шалашу, прикрепил над входом записку: «Скоро вернусь. Глеб». «Волга» вынырнула из леса на шоссе и помчалась на предельной скорости.

Уже вечереет. Рожковы молча сидят у костра, а Лаврушина наводит порядок и пытается развлечь Рожковых.

— Не помню ни одной затеи Глеба, которая бы прошла гладко. Но скоро он вернется, и мы все наверстаем. И, ради бога, неволнуйтесь! Все будет в порядке. Ленька невредим, планер почти цел. Глеб все объяснит начальнику аэроклуба — он его знает. Радоваться надо, что так кончилось.

— Еще бы! Я так радуюсь!..— Екатерина Антоновна едва сдерживает слезы.— Почему они уехали? — повернулась она к мужу.

— Леня промок, измазался. И... торопился в аэроклуб. Там ведь тоже беспокоятся.

— Не верю я тебе! — Катя решительно поднялась, зло посмотрела на мужа.— Ты никогда не жалел Леньку, никогда! Не верю! Я ухожу!

Рожков оробел. Он не знал, надо ли уходить с Катей или оставаться с Лаврушиной. Всем уходить нельзя — вдруг Глеб вернется?

— Пошли! — категорически заявила Лаврушина и выплеснула воду из ведра на костер.— Пикник отменяется!

Они покинули лужайку, оставив на берегу озера все немудреное хозяйство. Даже записку Глеба не сорвали с шалаша.

Леня в постели. Аварийный полет, присутствие Лаврушина, несколько глотков коньяку — все это вызвало у парня неестественное возбуждение, и потому он говорит горячо, сбивчиво:

— Только не подумайте, что это я нарочно появился над озером. Может быть, я хотел порисоваться, похвалиться? Честное слово, нет! Честное слово даю — меня влекла эта туча, восходящий поток!

— Я тебе верю... Мог бы, конечно, свернуть в сторону, но я тебя не осуждаю. Сам был таким. «Будет буря, мы поспорим, и поборемся мы с ней!» Так?

У Лени заблестели глаза, а на щеках выступил румянец.

— Так... Глеб Алексеевич, а вы «Летающий пролетарий» Маяковского читали?

— Признаться, я больше люблю слушать, когда хорошо читают Маяковского.

— Так послушайте!

— Нет, не сейчас. Спи, отдыхай, летающий пролетарий...

Но Леня уже оторвал голову от подушки и вдохновенно произнес:

Чтоб в будущий
яркий,
радостный час вы
носились
в небе любом —
сейчас
летуны
разбиваются насмерть...

— Ленька, перестань!

Этого потребовал Антон Саввич, скрывавшийся за портьерой. Недовольный появлением деда, Леня откинулся на подушку, закрыл глаза и вскоре заснул. Уже во сне его губы едва внятно шепчут:

— Я вас видел. Я махнул вам крыльями. Пап, не бойся тучи. Это восходящий поток... И грома не бойся, пап...

— Теперь поеду,— поднялся Лаврушин,— Меня ждут. Что с вами, Антон Саввич?

Когда Антон Саввич смотрит на внука, его всегда мрачный и тяжелый взгляд теплеет. А теперь старик вот-вот прослезится.

— Заснул, слава богу...

— Нехорошо, дедушка. Вы же мужчина,— безобидно пожурил Лаврушин Сокальского.

— И то правда, нехорошо,— сказал Сокальский, отвернулся и тотчас же стал прежним: суровым и непреклонным.— Грех на душу беру, но от чистого сердца скажу вам: ненавижу зятя. Из-за него это все. Из-за него!

Лаврушин не знает, как защитить друга.

— Мне от него ничего не надо,— убежденно заявил старик.— Пусть только оставит внука в покое.

— А вашему внуку покой противопоказан. И потом Дмитрий Иванович — отец. Отец!

Антон Саввич понял, что не встретит сочувствия у Лаврушина. Антон Саввич жаждал иного разговора со знаменитым летчиком и потому отвел его к окну, подальше от постели внука.

— Вот вы, ученый в авиации человек, не рядовой механик — с Рожковым я бы об

этом и говорить не стал,— зачем, скажите мне, в нонешнее время молодому человеку стремиться стать военным? Мы — за полное разоружение, против всяких армий. Через пару лет наденет Ленька мундир летчика, а умные люди уже научились без всяких пилотов управлять космическими кораблями. Так зачем ему это? Каждой поре — своя романтика. Настало время, когда люди ума холодного, здравого, инженеры точного расчета стали героями. А порывы души, фантазерство и всякие там трали-вали — об этом, забавы ради, можно будет в книжечках почитать. Учтите, это не доморощенная, не семейная точка зрения.

Лаврушин не сразу ответил, вначале только удивился.

— Конечно, если бы в каждой семье так рассуждали...

Антон Саввич спрятал в усах едкую ухмылку.

— Нельзя рассуждать? Вас отучили в армии рассуждать? А вы не бойтесь спора, товарищ полковник! Уважайте истину!

— Какую? — спросил Лаврушин, сдерживая возмущение.— Какую истину?

— Истина одна, она старая как мир: рыба ищет где глубже...

— Перестаньте! А как нам быть с той истиной, ради которой мой отец, землепашец Алексей Лаврушин, погиб в соленом Сиваше, когда в порыве душевном штурмовал Перекоп? Разве он не хотел, чтоб жили люди без армий, чтоб его Глебка никогда не стал солдатом? А я им стал и не предал дело отца. Разве моему напарнику на фронте, Толе Постникову, не хотелось мирно жить, любить жену, растить сына? Послушайте!.. Если ненавидите войну— уважайте тех, кто охраняет ваш дом, ваш покой.

— Нет от вас покоя! — зло сказал Антон Саввич, недовольный ходом беседы.

— И не будет! Не будет покоя, пока есть люди, которые живут по принципу: сам за себя и все за меня. А в армию, уж коль это необходимо по долгу гражданина, по конституции государства, пускай другие идут? Так?

— Красивые слова,— небрежно махнул рукой Антон Саввич.

— Не отмахивайтесь, не избегайте спора. Уважайте истину!

Шум в соседней комнате. Это приехали Рожковы и Лаврушина. Сокальский и Лаврушин вышли им навстречу.

— На попутном грузовике добрались,— сказал Дмитрий Глебу и посмотрел на дверь, за которой скрылись женщины.— Как Леня?

— Пустяки. Простыл. Ты хорошо осмотрел планер?

— Одно крыло чуть помято.

— Крыло починят. Знаешь, Дима!— Лаврушину трудно сдержать восторг, хотя его несколько и смущает присутствие Антона Саввича.— Не каждый отважится на полет под грозовой тучей, однако не в этом суть. Не сдрейфил парень! Увидеть в таком ливне маленькую лесную полянку и с первого захода приземлиться — о, брат, для этого надо иметь то, без чего нет настоящего летчика, поверь мне. А крыло планера починят. Тут другие крылья оперились! Эх, знал бы Толя, какой парень вырос! Такого не удержишь дома на поводке. Ему простор нужен! Восходящий поток!

Антон Саввич демонстративно покинул дом, хлопнув дверью.

— Серьезный у тебя тесть. Яхненко мне рассказывал, как они о мифе греков спорили. Терпишь?

— Семья... Моя семья.

— Твоя.

Лаврушина выпроводила Катю из комнаты Леньки.

— Хозяева, хоть чаем нас угостите. Я в кузове продрогла.

Только теперь Екатерина Антоновна вышла из состояния оцепенения.

— Конечно, чай! Хотите с клубничным вареньем? Или кофе?

— Кофе,— выбрал Глеб Алексеевич.— Черный кофе с рюмочкой коньяка. Греет и бодрит. Кстати, это все, что осталось в запасе.

Он поднял бутылку, из которой угощал Леньку.

Розданы чашки с кофе, наполнены рюмки, и Глеб объявил тост:

— Пусть в наших домах царит мир и счастье!

Чокнулись, а выпить не удалось. За окном слышны причитания. В дом вбежала Серафима Левкина.

— Удрала! — завопила она.— Удрала к своему проклятому геодезисту. Стыд какой! Ой, горе мое! — Левкина прильнула к груди Екатерины Антоновны и рассказывает:— Прихожу домой, а на столе записка: «Мама, не осуждайте. Когда приеду — напишу подробно». Не хочу ее писем! Догнать ее надо! Снять с поезда! Вернуть! Чья машина у крыльца?

— Машина наша,—сказал Глеб.— А бензина нет. Сами поездом поедем.

— Ох, стыд какой!

Левкина убежала, и Лаврушина спросила Екатерину Антоновну:

— Кто это? Чем ей можно помочь?

Катя отрицательно покачала головой. Она потрясена горем соседки, а помочь этому горю нельзя.

— Еще одна авария,— объявил Лаврушин.— На этот раз — семейная. Друзья, а как же тост?

Никто не разделяет наигранного веселья Глеба Алексеевича.

Знакомая платформа перрона.

Рожковы провожают Лаврушиных. Впереди идут женщины, позади — мужчины.

— Если бы вы знали Клавочку! — рассказывает Екатерина Антоновна.— Нежная, хрупкая, послушная девчурка. И уехала, не попрощалась... Хотя, вздумай она прощаться, ее бы посадили под замок. Уж я-то знаю нашу соседку...

Совсем о другом беседуют мужчины.

— Шучу, Дима, а на душе ох как муторно! Вызывало начальство, справлялось о здоровье. Шок — шоком, как бы не вышло боком. Скажут: «Хватит, старый волк, отлетался...» А я не могу расстаться с небом. Чертовку, что чуть меня не угробила, все-таки взнуздали. Прекрасная машина! Настоящий метеор. А мне после такой аварии надо начинать сначала. Будут, как курсанту, давать вывозные полеты... Пусть! На все согласен.

— Ты, Глеб, полетай на учебно-тренировочном. В нашем аэроклубе есть «уточка» с неиспользованными ресурсами. Получи у начальства разрешение, а уж я тебе машину подготовлю — будь уверен! Сменю бензосистему, питание маслом, и, как раньше на воздушных парадах, крути любые фигуры: вверх колесами, вниз хвостом. Так помаленьку войдешь в форму.

— Подумаю.

— Решай. А я пока займусь «уточкой».

— Ладно,— отозвался Лаврушин, занятый своими мыслями. И вдруг спросил:— Куда Ленька хочет поступить?

— В школу летчиков.

— В школу...— мечтательно повторил Глеб, ему приятно вспомнить былое.— В школе с «кукурузника» я начинал. Толя летал на «Чайке». Тоже музейный экспонат. А нынешним курсантам достанется «Метеор». У птенчика под брюшком — тысяча лошадиных сил. Тысяча! Прообраз ракетоплана... Таким, как твой Ленька, «Метеор» не страшен... «Пап, ты не бойся. Это восходящий поток...». Конечно! Вся наша жизнь, Дима,— это восходящий поток. Разве его остановишь? А он хочет остановить!

— Кто? — не понял Рожков Лаврушина.

— Его высочество обыватель.

— А!— усмехнулся Рожков.— Его высочество грозит мне: «Погоди, Рожков, жизнь нас рассудит. Время рассудит».

— Рассудит! Пройдет годок-другой...

## «ЖЕЛАННЕЙ ДОРОГИ НЕТУ...»

На парадных дверях здания вывеска: «Училище летчиков». Из этих дверей вышел курсант Леонид Рожков с легким чемоданчиком.

— Лень, так и спикируешь без телеграммы? — кричит ему высунувшийся из окна курсант Виктор Колядко.

— Так и спикирую. Будь здоров!

Курсант едет на побывку домой. В перестук колес поезда дальнего следования вплетается тот же знакомый по первым кадрам мотив: «Желанней дороги нету...»

...Был солнечный воскресный день, когда Леня Рожков покинул электричку и направился в родной дачный поселок. Ему навстречу идут толпы людей. Они покрыли насыпь, за которой начинается аэродром аэроклуба. Леня видит, как над аэродромом полощется на ветру авиационная «колбаса». А Лене надо свернуть в сторону от аэродрома.

— Эй, летчик, не туда курс держишь! — кричит курсанту какая-то глазастая девчонка.

Леня торопится домой. Он только остановился на перекрестке, чтобы прочесть огромную афишу:

— «18 июля... Авиационный праздник... Высший пилотаж...»

Леня бежит к дому. Вот он уже открыл калитку, видит старого пса, который не лает, и подкрадывается к окну...

В наполовину опустевшей и плохо прибранной комнате сидят Антон Саввич Сокальский и Валерий Петрович Левкин. На столе — недопитая бутылка водки и наспех приготовленная закуска.

— Все, думается, простил бы им,— вздохнул Антон Саввич.— Но порой такая обида на душе, такая обида...

Стук в дверь.

— Серафима! — испугался Левкин и спрятал бутылку под стол, прикрыл газетой закуску.

— Господи, Ленечка! — воскликнул Антон Саввич.— Нет-нет! Нельзя здороваться через порог.

— А где наши? — спросил Леня, оглядывая комнату, так и не переступив порога.

— Съехали вчера... Рожкову дали комнату. В новом доме. Это рядом с аэродромом. Да ты проходи!

— Потом, дед... В другой раз.

И Леня тут же исчез.

— Куда ты? Лень! Ленечка!

Не откликнулся Ленька.

Пес, узнавший наконец молодого хозяина, вяло завилял хвостом. Ленька уже у калитки. И вдруг повернул назад. Не к деду — к соседней даче, отделенной забором. Он юркнул в знакомую щель, поднялся на носки, чтобы поверх кустов увидеть веранду.

Тонкие девичьи руки обвили сзади его шею и закрыли глаза.

— Зин...

— А я боялась: вдруг не зайдешь?

— Что ты! — Он так взволнован, что не находит слов.

А Зина сыплет:

— Я все знаю! Тебе, как отличнику, дали отпуск. Мне Витька телеграфировал.

— Разболтал...

— А что за секреты?! Ты думаешь, я тете Кате не сказала? Ваши вчера переехали, и тетя Катя попросила меня подежурить. Вот... вот я и жду,— с неожиданной грустью закончила она.

— Зин,— робко позвал он ее.

— А я все равно дома не останусь! — с дерзкой запальчивостью воскликнула Зина, но тут же сникла и уже с прежней грустью добавила:— Меня и Клава ждет... И... я где хочешь могу устроиться. Работать буду и учиться.

— Конечно. Там, где я... Зин!

Леня решительно привлек к себе девушку.

Она оглянулась и сама крепко поцеловала Леню.

— Бежим отсюда,— шепнула Зина.

И они побежали.

— Явился и исчез. Суета сует...—Антон Саввич нисколько не захмелел, он только очень расстроен.— Люди рождаются, страдают, умирают. Рождаются быстро, умирают скоро. А страдают... Главное, ради чего страдают?! Ну, скажи, чего этим глупцам не хватало? Знают мои годы... Подобру-по-хорошему — все бы по завещанию им оставил. Есть кое-что... Мне от тебя, Валерий Петрович, не таить. А теперь все спущу! На мою старость хватит. А им — шиш!

— Чего моей Клавке не хватало? — в тон Сокальскому поддержал Левкин.— Чего ее потянуло в неведомо дикие края? Только кто живет в заблуждении — мы или они? Всю жизнь устраиваемся как можно получше на этой вот землице, а твоему внуку космос нужен, вселенная! Ему наша планета — станция, порт, откуда — только прикажи — и он отправится в иные миры. Они скоро само солнце потревожат.

— И будут наказаны. Как наказал бог Икара.

— Кого-кого?

Антон Саввич безнадежно махнул рукой и отстранил рюмку. А Левкин выпил. Левкин уже «взвинтил» себя настолько, что повел откровенный разговор о своей судьбе и судьбе ему подобных:

— Их наказания не пугают. Не боятся они никого — вот в чем корень. Корень зла или добра? Не знаю. Знаю только, что я всегда чувствовал страх. В детстве страшился гнева отца — тяжелая у него была рука... Потом — немилостей начальства по службе. А придешь домой — и начинаются страхи жены за детей. Я, признаться, даже жены побаиваюсь — ее криков, причитаний, истерики. И так всю жизнь. День за днем. Вот сегодня воскресный, праздничный день... Как он прошел?

И тут речь Левкина иллюстрирует экран, показывая утро хозяина дачи, совершающего обход своих владений: огорода, летней кухни с пристройками, гаража, козлятника, курятника, крольчатника. А Левкин между тем продолжает рассказ:

—...Серафима с утра поехала в город отнести передачу моему балбесу. Мишке дали пятнадцать суток за дебош да еще пригрозили судом и высылкой. Делу никакому не обучен, а уже звание имеет — тунеядец... Зинка куда-то сбежала — она со мной не разговаривает. Клавка — та вовсе не пишет. И вот я один... Вышел наружу, пошел в огород. Потом открыл гараж, полюбовался «Волгой». И козу проведал. Козу! Зачем мне коза? Купил, поскольку Серафима считает, что козье молоко пользительно для наших преклонных лет организмов... Дал корм курам — и их держим, чтобы свежие яйца к завтраку. Заглянул к кроликам... Серафима их откармливает по особому способу. Выберет стервеца пожирнее, прирежет, нашпигует всякой всячиной да зажарит. Ни в одном ресторане такого блюда не закажешь. И все свое, свое! И в доме полная чаша. Все у меня есть. Все, Антон Саввич. Счастья нет... Нет счастья! А может, потому его и нет у нас с вами, что тянули все для себя и ради себя. Боялись чужих рук, прятались от чужих глаз? В заблуждении жили, а?

— Глупости,— мрачно сказал Антон Саввич.

— Вот и я так считаю,— не поняв Антона Саввича, согласился Левкин.— Выпьем по маленькой?

Антон Саввич почувствовал себя плохо.

— Там, у дочери, новоселье, а тут будто поминки справляем. Не надо ко мне приходить с водкой, Валерий Петрович.

Левкин возмущенно пожал плечами.

— Поскольку пребываете в одиночестве. И жалеючи вас. А так что ж! Я пойду...

Хозяин его не задерживает. А когда гость ушел, кричит ему вслед:

— Не надо меня жалеть! Не надо!

Праздничное ликование глухо доносится до старой дачи. Антон Саввич прислушивается к веселому гулу. На столе — недопитая бутылка, яичная скорлупа, очистки овощей и огрызки хлеба.

— Ленька... убежал... — шепчут губы старика.

Всех сегодня влечет друг к другу. Только Антон Саввич один, совсем один. Старик грузно поднялся, хотел прибрать стол, но махнул рукой и направился в соседнюю, бывшую Ленькину комнату.

Здесь осталась детская кроватка внука, она никому сейчас не нужна. В мусоре, который валяется на полу — там, где стоял раньше шкаф,— что-то блеснуло. Старик вытащил из мусора маленький бензиновый моторчик. Он схватил тряпочку и начал чистить моторчик. А что, если залить его бензином и попробовать завести? Вот и склянка с бензином. Залив горючее, Антон Саввич дернул за ниточку. Моторчик затрещал и заглох, когда бензин кончился.

Старик обрадовался находке. А если отнести ее Лене? Обрадуется внук! И повод есть, чтобы прийти на новоселье к дочери. А может, и с зятем удастся примириться? Свои же люди! Надо только надеть новый костюм, пригладить перед зеркалом волосы, расчесать брови...

Антон Саввич медленно пошел по двору к калитке, но так и не открыл ее. Долго смотрел он на табличку: «Владелец А. С. Сокальский», и повернул назад.

В дом идти не хотелось, и он побрел к псу — немому свидетелю этой немой сцены. Пес жалостливо посмотрел на старика слезящимися глазами.

— Вот ты меня не покинешь,— погладил старик пса.— Ты на цепи...

Странный, на вид весьма комичный самолет крутится в небе, поражая зрителей замысловатыми фигурами. Юлит, переворачивается на спину, падает «листом» — вот-вот врежется в землю, но внезапно выравнивается и «свечой» лезет вверх. Диктор (это начальник аэроклуба полковник Яхненко) говорит в микрофон:

— Машину пилотирует Герой Советского Союза Лаврушин. Самолет готовил механик нашего аэроклуба Рожков...

— ... К сведению зрителей и слушателей.— Эти слова слушают Екатерина Антоновна и Ирина Георгиевна.— Лаврушин и Рожков в годы войны служили в одной эскадрилье...

— Только бы хорошо кончилось!—волнуется Катя.

Она оглядывает новую комнату. Здесь еще много пустоты, комната не обжита, но стол уже накрыт для праздничного новоселья. На стене висят три фотографии. На первых двух — молодые Катя и Толя Постников, на третьей — Рожков и малец Ленька в авиационной фуражке отчима.

А диктор продолжает рассказ:

— ... Это восходящий штопор. Переворот через крыло и обратный штопор... Теперь самолет падает «листом». — Слышен тревожно нарастающий гул толпы, и это беспокоит женщин.— Не волнуйтесь, все будет в порядке.— Кажется, что в комнату проник рев мотора и затем — облегченный вздох толпы.— Теперь самолет сделает последний круг и совершит посадку.

Женщины кинулись обнимать друг друга. Репродуктор доносит ликующий гул толпы, и в этот гул ворвался голос Зины:

— Ленька приехал! — Она распахнула дверь.— Он сейчас на аэродроме.

Аэродром.

Рожков прыгнул на крыло приземлившейся «уточки» и помогает Лаврушину освободиться от ремней. Так было и там, на фронтовом аэродроме, много лет назад... Последние обороты мотора. Замер винт, и можно вылезать из кабины.

А Лаврушин не торопится. Он запрокинул голову и смотрит в иссиня-синее небо.

— Спасибо тебе, Дима...

— Ну тебя к черту! За что меня благодарить?

— За что?.. За то, что живет на земле простой, хороший человек, коммунист Рожков. И если собрать его добрые, с виду незаметные дела, то окажется, что заслуг у него не меньше, чем у прославленного героя. Кстати, я согласился пойти инструктором в аэроклуб.

— Это же чудесно, Глеб!

— Неплохо для старого волка.— Лаврушин наконец вылез из кабины.— Что спрятал — пропало, что отдал — твое! — многозначительно произнес он афоризм поэта, с легкостью юнца прыгнул на землю, помахал рукой молодым курсантам аэроклуба.— Вот я им и отдам!

Внезапно к самолету прорвался курсант авиационного училища.

— Глеб, это же мой Ленька!

Над аэродромом катится гул приветствий в адрес Лаврушина.

— Идут!— объявила Зинка, которая дежурила у окна.

Гремит бравурный авиационный марш. Праздник кончился, и народ повалил в город. Из толпы вынырнули трое.

— Наши идут, наши! — Екатерина Антоновна позвала к окну Лаврушину.

По улице идут трое, заняв весь тротуар.

— Нет, вы только посмотрите на них!— воскликнула Лаврушина.

Глеб подмигнул Леньке. Они обняли Рожкова.

У Кати задрожали ресницы, губы. Она хочет смахнуть слезу, но, будто сговорившись, Лаврушина и Зиночка, подражая мужчинам, тоже обняли Рожкову,— ей нельзя руку поднять. А слеза туманит взор, и Катя закрыла глаза...

Будто в калейдоскопе, проносятся в ее памяти сцены минувшего:

— ... Он здесь, а Толи нет. Как ты этого не понимаешь?— кричит Катя отцу, когда он собирается пригласить Рожкова в дом.

—... Вернись, не будет больше этого! — умоляет она Рожкова на перроне.

— ...Не верю я тебе! — зло говорит она мужу на берегу озера у потухшего костра.

Катя открыла глаза, и видения исчезли. Но по тому, как посветлело ее лицо, как, не стыдясь слез, смотрит она на всех, можно понять, что значит для Кати этот день, этот час...

Мчатся по главной улице машины с курсантами. Поселок оглашает песня будущих летчиков:

...К звездным маршрутам всегда будь готов,
Новый Гагарин и новый Титов.

А трое мужчин по-прежнему идут обнявшись. Между полковником и курсантом шагает механик Дмитрий Рожков. Он в рабочей спецовке с засученными рукавами, с несмытыми пятнами масла и тавота на руках.

В распахнутом настежь окне мужчины видят тех, кого любят и кем любимы.

Вот когда для Дмитрия Рожкова по-новому зазвучал мотив песни, запавшей в душу пятнадцать лет назад: «Желанней дороги нету...»




*С чего начинается сценарий?— С заявки,— ответят вам в сценарном отделе. — С записной книжки, с писательского дневника,— чаще всего скажет литератор. Первые впечатления, наблюдения, встречи, связанные с ними мысли и раздумья, торопливо зафиксированные карандашом, — с этого порой и начинается литературное произведение.*

*Молодой писатель, воспитанник ВГИКа Вл. Амлинский вместе с бригадой литераторов побывал весной этого года в целинном крае. Целиноград—Кустанай—Амангельды—Бюректаль—Рудный—Павлодар—вот маршрут поездки, во время которой автор увидел новые города, новые совхозы, а главное—новых людей сегодняшней целины.*

*Мы публикуем страницы из путевых тетрадей. Не исключено, что в будущем они станут материалом сценария или повести о советском характере, о молодости, о счастье.*

*Рисунки Ю. Вечерского.*

Владимир АМЛИНСКИЙ

# На целине

Бригада молодых московских писателей вылетала на целину. Наступила пора советов и телефонных звонков. Приближалось время покупки билетов. Бывалые литераторы, матерые целинники, ворчали:

— Рано едете. Сейчас там бездорожье, завязнете...

— Не завязнем. Пройдем пешком. Мы молодые,— запальчиво отвечали мы.

— Рано едете,— увещевали они.— Сейчас еще неинтересно. Вот будет сев — это да!

— Нам все интересно. Мы молодые.

— В апреле вам не удастся развернуть читательские конференции... Надо смотреть на вещи трезво.

— Мы не хотим смотреть на вещи трезво, мы молодые.

Да, мы не хотели смотреть на вещи трезво, мы решили лететь сейчас, в апреле, в бездорожье. И мы считали часы до того момента, когда самолет поднимется надВнуковом, уйдет в дождливое невысокое небо и совершит гигантский скачок через русские реки, через степи Казахстана, туда, где шумят еще неведомые нам ветра, где можно услышать жаркое, трепетное дыхание целинной весны, первой весны нового наступления.

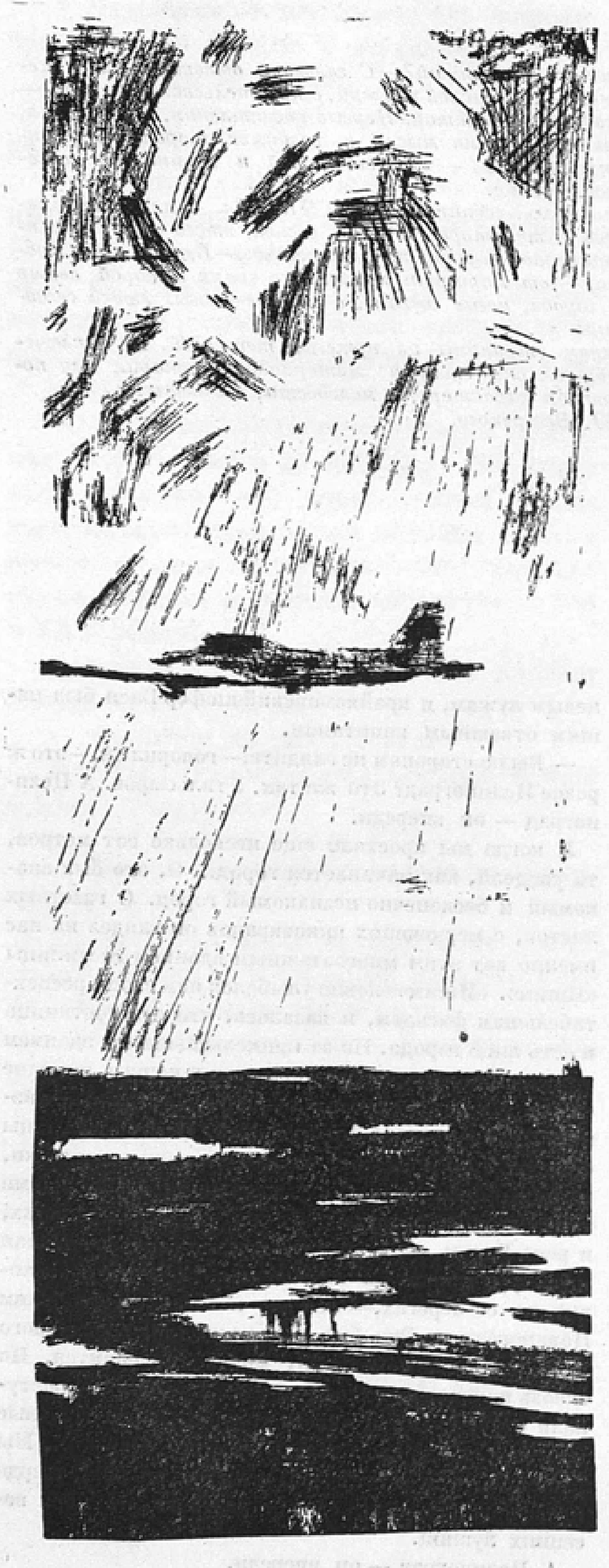
## ГОРОД НАЧИНАЕТСЯ...

Да, бездорожье было... И газик, везущий нас с аэродрома в город, скромный, серенький, как мышь, газик на полчаса стал амфибией — машиной, преодолевающей водные просторы. Он плыл по коричневым лужам, и крайкомовский шофер Вася был нашим отважным капитаном.

— Вы по сторонам не глядите,—говорил он,—это ж разве Целиноград? Это же так. Утильсырье. А Целиноград — он впереди.

И когда мы проехали еще несколько сот метров, то увидели, как начинается город... О, это был знакомый и бесконечно незнакомый город. С газетных листов, с мерцающих киноэкранов он глядел на нас именно вот этим многоэтажным зданием гостиницы «Ишим». «Ишим» словно улыбался нам своим респектабельным фасадом, и казалось, что эта гостиница и есть лицо города. Но за примелькавшимся зданием тянулись крохотные, съежившиеся в испуге, ждущие своего конца домишки, а дальше шли странные низкие улицы — улицы фундаментов. И вот эти улицы фундаментов и ветхие, отдающие концы домишки, и подъемные краны с маленькими верблюжьими головками, и автогрейдеры на размытых дорогах, и река Ишим, зеленовато блестящая, взъерошенная на ветру, словно бы изумленная тем, что происходит на ее берегах,— все это и было сегодняшним Целиноградом. Это был еще черновик, из которого многое уйдет, к которому многое прибавится. Но сквозь неясность и хаотичность старого уже проступали строгие линии нового города, то решительные и четкие, то намеченные легкой штриховкой... Мы вспомнили нашего шофера, нашего капитана, твердо проложившего курс сквозь разливанные моря весенних лужищ.

А Целиноград — он впереди.



Самолет уходит в дождливое невысокое небо...

## СХЕМА ПОСТУПАТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

В своих рассказах, очерках участники нашей бригады писали о непосредственных творцах целины: о трактористах, о директоре совхоза, о горняках Соколово-Сарбайи, о чабанах. А мне хочется рассказать о людях, про которых не часто пишут, которые почти никогда не являются главными героями, которых в книгах и кинофильмах почему-то чаще всего принято изображать путаниками, фразерами и чудаками.

На рассвете, когда еще город не ожил, из вагончиков, из этих утлых домиков на колесах, выходят целиноградские журналисты.

До газеты далеко—несколько километров. Они идут цепочкой, первый, как лоцман, прокладывает дорогу; идут по жирной весенней грязи, на них рабочая одежда — спецовки и сапоги. Еще по-утреннему зябко, еще безлюдно, но они не скучают в дороге, потому что они молодые и еще не научились скучать. И вот в пути они становятся свидетелями еще одного пробуждения Целинограда. Они видят, как к станции подходят первые поезда, как с платформы сгружают тракторы для совхозов, как выползают из-за поворота первые грузовики с кирпичом... Краски утра смутны, словно бы размыты. Река Ишим тускло блестит свинцовым неярким блеском. И в невысоком небе над городом летит казыра́ — крупные утки мощно и шумно работают крылами. Таков рассвет Целинограда. И журналисты должны запомнить его приметы, ибо никто этого не сделает за них. Они должны ничего не забыть, ничего не пропустить: ни платформ с тракторами, ни рассветных грузовиков, ни уток, возвращающихся из жарких стран...

Но вот журналисты приходят в свой дом, в свою газету. Собственно, своего дома у них еще нет. Временно они ютятся в помещении железнодорожного техникума. В широких классах за партами сидят газетчики. Над ними, на стенах—технические схемы. Я помню, что над главным редактором висела схема поступательного движения. А главный редактор светлоглаз, энергичен и совсем еще молод. И схема поступательного движения в общем-то подходит к нему. Москвич, работник ЦК ВЛКСМ, он приехал сюда с первыми целинниками. У газеты тогда еще не было ни парт, ни классов, ни этих схем. Вся газета помещалась в одной комнате обкома комсомола. А штат газеты составлял один человек — Валерий Осипов, ее главный редактор. Позже с разных концов Союза съехались в Целиноград комсомольские газетчики. Люди еще не сработались, редактор еще неопытен, а молодежь края уже ждет первый номер своей газеты. Ротация, печатающая самую молодую газету в стране, может служить экспонатом в музее отечественной полиграфии. На ней гриф санкт-петербург-

ской фирмы. Но вот зашумела древняя санкт-петербургская машина, потрясенная на старости лет напором молодых газетчиков, и пошли, поехали газеты — волглые, пахнущие прекрасным, неповторимым запахом типографской краски. И в тот час, когда газетчики устало шагали домой, к своим вагончикам, самолеты местных линий уже сбрасывали над палаточными городками новых совхозов, над степью пачки первых номеров первой комсомольской газеты края... Залезая в тракторы и машины, зябко ежась на степном ветру, читали газету «Молодой целинник» первые подписчики — молодые трактористы, инженеры, доярки, птичницы. А Валя Осипов — редактор — нажимал на ответственного секретаря, ответственный секретарь на заведующих отделами, те — на литсотрудников, нажимали, чтобы следующий номер вышел в срок, чтобы он был острым и интересным. Потому что движение должно быть поступательным.

Мы пришли в газету днем. Только что кончилась летучка, и ответственный секретарь отражал атаки тех, чьи материалы не поставил или «зарубил». Какой-то белокурый растрепанный парень спал на столе.

— Вы, ребята, того, потише,— сказал нам ответственный секретарь.— Парень только что из степи приехал. Хороший кусок привез, умотался.

Но ответственный секретарь зря беспокоился, парень спал крепко. Он спал как бог под яростную веселую ругань, под неистовство телефонных звонков, под пулеметные очереди машинисток, под мягкий говор украинцев, под тараторку москвичей, под солидный, неторопливый выговор ребят из Сибири. И только одна фраза могла его разбудить, «железная» редакторская фраза — «выезжай на задание».

Я очень полюбил целинных газетчиков. Что ж поделаешь, если уж такая у них судьба — они воспевают других, их самих не принято воспевать. Пусть мои заметки хоть немного восстановят справедливость.

## БРИГАДИР, ВАНЬКА БОРОЗДИН И ФИЛЬМ «КОММУНИСТ»

Я приехал на полевой стан в высокоторжественный момент.

К трактористам прибыла кинопередвижка. Это случалось раз в год. И — надо отдать должное кинопрокату — картина не была новинкой: приехал фильм «Коммунист». Трактористы сидели на траве, механик-казах вытаскивал бобины и, успокаивая нетерпеливых зрителей, говорил:

— Год ждать могут — пять минут не могут.

Только два человека не хотели смотреть фильм.




Только одна фраза могла его разбудить, «железная» редакторская фраза—«выезжай на задание»

Первый был бригадир, второй — Ванька Бороздин. Бригадир устал, бригадиру было тяжело. Вот уже две недели днем и ночью шла пахота... А ребята в бригаде разные — есть и крепкие, есть и «сырые». А палатки старенькие — им пора на пенсию, они протекают. А спрос с него — с бригадира. Бригадир за все в ответе: и за дождь, и за палатки, и за то, что заболела повариха, и за то, что барахлят машины. А бригадиру же под шестьдесят. И когда он пытается взять ребят на «глотку» — голос у него дрожит... «А я ведь старик, — с удивлением думает о себе бригадир. — А я ведь натуральный старик». Ему странно — он привык быть бригадиром и не привык — стариком. Он еще не научился быть стариком. И когда он приехал сюда из тихого района Полтавщины, когда его несли ночные поезда и попутные машины, когда его оформляли в совхоз по комсомольской путевке — он не чувствовал себя стариком...

А сегодня днем он схлестнулся как следует с Ванькой Бороздиным, а потом ездил на центральную усадьбу за мисками для бригады, а ночью ему заступать в смену. И, ей-богу, ему не до картин. Но кто, как не он, на собраниях кричал, что кинопередвижка забыла дорогу в их бригаду. Поэтому — хочешь не хочешь — смотреть надо. И бригадир усаживается в первый ряд и делает вид, что он весь — ожидание, нетерпение, а сам молча чертыхается и думает о своем.

В это время Ванька Бороздин валяется в палатке.

— Картину крутить будут, — кричат ему ребята. — Чего валяешься, от сна опухнешь!

— Идите вы, — лениво отвечает Ванька. — Подумаешь, картина!.. Небось опять какая-нибудь скучища. А я человек простой, душевный — я люблю, чтобы в картине танцы были и пение.

Ванька Бороздин злился. Все время он работал на тракторе один, и настроение у Ваньки было прекрасное, работать он умел, любил, и особенно ему нравилось, когда за работу хорошо платили. «Накопил — и корову купил», — шутил Ванька и пахал днем и ночью.

Ванька был пензенский, деревенский, и шутки шутками, а он мечтал обзавестись своим хозяйством. В нем сочеталась крестьянская рачительность, даже скуповатость с городской бесшабашностью, легкостью, ироническим отношением ко всем и всему. Он работал без сменного и, говоря по чести, не хотел себе сменного. А сегодня сменного прислали. Это был молодой казах с вполне тракторным именем — Сельмаш. Работал он первый год. Ванька вскинул на него свои черные цыганистые глаза и, словно прицениваясь, сказал:

— Молодой ты, брат, я погляжу. Чистая салага. — Он полузгал семечки, подумал и добавил: — Нет, мне таких не надо, я и сам хороший.

Парнишка оторопел и растерялся. И, растерявшись, пошел к бригадиру. Бригадир не замедлил явиться.

— Здесь тебе не цирк — фокусы показывать, здесь тебе целина, — сказал бригадир.

— Да, но здесь не богадельня. Он будет ломать, а я чини. Нет, бригадир, уволь, пожалуйста.

— А я тебе приказываю, — сказал бригадир.

— А здесь не армия, — ответил Ванька.

Какими путями пошел бы этот диалог дальше, неизвестно. Но вот приехала передвижка...

Киномеханик приладил свой аппарат, и в ночной бесконечной степи, слившейся с темным небом, засветился маленький голубой квадрат. И вот уже зашагал Василий Губанов по деревне, ища себе ночлега, вот уже прикорнул на чужом полу, вот уже рванулся куда-то в ночь, туда, где ждут коммунистов... И прежде чем уйти, он молча, изумленно, горячо глянул на женщину, которая вскоре станет его судьбой...

А бригадир смотрел и думал о себе. Он вспомнил, как и он пришел в деревню с завода; как на него угрюмо и ухмылисто, словно молча вынося ему приговор, смотрел маленький, невзрачный и страшный кулачок; как, увенчанный красным флажком, похожий на скрипучий тарантас, шел по деревне первый трактор и он, бригадир, вел его сквозь частокол взглядов, недоверчивых и ненавидящих, восхищенных и безразличных...

Все это нахлынуло сейчас на бригадира и отозвалось в его сердце неожиданной острой печалью по прошлому, по юности, по неустроенным, лихорадочным и счастливым годам. Печалью и радостью, потому что все это было с ним, все это он испытал на себе и разделил со своей партией самые радостные и горькие минуты. И сейчас, черт возьми, тоже не разжирел, не заелся, а поперся, старый хрыч, с таких мест на целину, и, видно, не будет ему покоя до самого последнего дня... Ему вдруг стало жарко и весело от этого. Он подумал: «А ведь мы еще повоюем», — и дневная тяжесть, усталость, мысли о старости — все это отлетело в сторону.

А Ванька Бороздин лежал в палатке и мучительно скучал. Он сам обрек себя на эту скуку. Он сознательно не пошел на картину, подчеркнув тем самым свой протест против бригадирского «произвола», и теперь ему было тошно от одиночества, от того, что другие развлекаются, а он, как арестант, один. И, окончательно истомившись, он встал и вышел из палатки. Но особое веселье ему не было уготовано. Картина была явно не из тех, что он любил... Он не любил про деревню, про деревню он и сам знал. Он любил про шпионов, или музыкальные, или разные с участием Жарова, но особенно он любил исторические — про графов, мушкетеров и рыцарей,

вроде «Графа Монте-Кристо». А здесь он скучал, особенно там, где герои строили какой-то комбинат и одновременно «крутили друг с другом любовь». Всем этим Ваньку не удивишь; он и сам строил комбинаты, он и сам крутил любовь, да еще почище этих героев. Немного интереснее ему становилось, когда главный герой с кем-нибудь дрался. Но вот показали, как Василий Губанов один рубит лес для состава, идущего в Загору. Губанов отчаянно, с невиданной одержимостью наступал на огромный могучий лес, воевал с ним, подминал его под себя, и деревья стонали, обмирали от его ударов, потрясенные человеческим упорством. Какой-то холодок тронул вдруг Ванькино сердце.

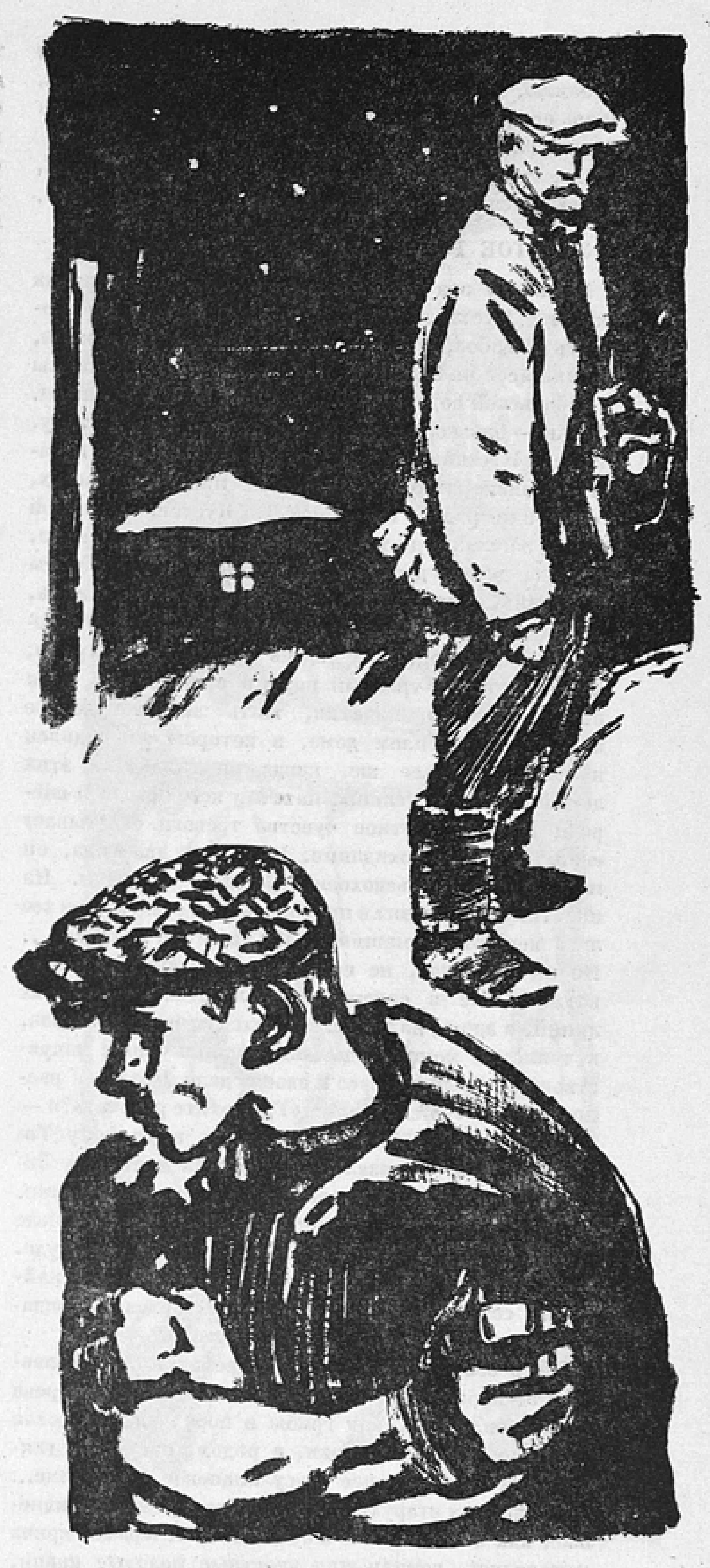
— Вот это дает!— восхищенно сказал Ванька. Он и сам работал иногда до полного самозабвения, но это он делал в тех случаях, когда за работу здорово платили. Этот же работал просто так, для других. И это изумило Ваньку. Ванька знал вкус труда, он приехал на целину, чтобы поработать на совесть, но, кроме всего прочего и, может быть, важнее всего прочего, он еще рассчитывал разживиться здесь денежкой. Поэтому он и разозлился так днем на своего бригадира. В своей жизни Ванька нередко встречал людей, которые работали просто так, что называется, за доброе слово, не заботясь о выручке. Но Ванька как бы пропускал их мимо себя, никогда не задумываясь над тем, почему они так делают. Он знал всякие там высокие слова, но где-то в глубине души считал этих людей чудаками и даже чуть побаивался их. И вдруг сейчас, здесь, в степи, под шуршание ленты, Ванька почувствовал непонятную тоску и зависть к этому вот Василию, что так восторженно и страстно тратил себя во имя каких-то не до конца ведомых Ваньке понятий.

— Вот тебе и принципы,— пробормотал Ванька.

Он подумал о том, что женщина полюбила именно этого странного Василия, а не другого, не своего мужа, который был вполне порядочный и заботный мужик и чем-то походил на Ваньку. И это сходство, понятное лишь ему одному, вдруг резко огорчило Ваньку Бороздина. Он не выдержал, встал и, не досмотрев картину, побрел за палатки, в степь. Там одиноко маячили огоньки ночных тракторов, белые огоньки в черной степи.

А фильм кончился, и бригадир потер покрасневшие набухшие веки. «Чувствительный я стал к старости,—подумал он.—А все ж кино своим чередом, а дело делом. Надо решать с Бороздиным».

— Бороздин!—крикнул он. Но никто не ответил ему. Трактористы расходились—кто в палатки, кто заступать в смену. А Бороздина не было. «И на картину, должно, не пошел,—думал бригадир.— А что ему картина, разве он чего поймет—мелкая душа». Он посветил фонариком и увидел Ваньку



Взлетишь ли ты когда-нибудь, Ванька Бороздин, оторвешься ли от земли, наберешь ли высоту?..

Бороздина. Ванька шел по степи ссутулясь, глядя в землю, о чем-то невесело и крепко задумавшись. Руки его были сложены на груди, и он походил на большую, нахохлившуюся угрюмую птицу.

Взлетишь ли ты когда-нибудь, Ванька Бороздин, оторвешься ли от земли, наберешь ли высоту?..

## ЗОЛОТОЕ РУНО

Поначалу эта история развивается так: мальчик живет в Кустанае, на берегу Тобола. Он любит смотреть на Тобол, на розовые в закатном солнце домики, теснящиеся на берегу, на шоферов, моющих машины в тобольской воде. Они приезжают в город с целины. Целина—близко и далеко отсюда. Близко потому, что сам Кустанай—центр важнейшей целинной области, близко потому, что о них пишут в газетах, говорят по радио, на улицах. Но Кустанай большой город, а целина где-то в стороне, ее не видно отсюда, и, пока до нее доедешь, пройдет много часов и ты устанешь, как эти шоферы... Нельзя сказать, чтобы Сашка уж очень рвался на целину. Он любит свой город, ему здесь отнюдь не скучно, кроме того, он трезвый парень и знает, что, как ни романтичны палатки, жить все же удобнее в каменном теплом доме, в котором он родился и вырос. И все же, когда он глядит на этих людей оттуда, с целины, на тех, у кого позади и впереди дорога, смутное чувство тревоги охватывает его, тревоги и ожидания. Проходят два года, он поступает в сельскохозяйственный техникум. На практику их вывозят в притобольский совхоз, они все лето копаются в машинах. И Сашке это нравится... Не на чертежах, не на белых молчаливых листах ватмана, не в сплетении игольчатых чертежных линий, а здесь, на земле, в запахе солярки и металла, в теплом и мощном дыхании машин Сашка почувствовал острый интерес к своему делу. Когда на распределении его спросили: «Где хотите работать?» — он подошел к окну и посмотрел в сторону Тобола. «Там»,— сказал он и показал в сторону Затоболовки. В Затоболовке он был на практике. Это было удобное место: и вроде бы на целине и от дома полчаса езды. Но послали его не туда. В самых далеких пустынных районах Кустанайщины создавались новые крупные совхозы. Рождались они в степи, на голом месте.

Здесь все смешалось. Здесь дремотная, разомлевшая от зноя и лени азиатская степь оглохла от рева тракторов. Здесь, как грибы в пору дождей, росли белые чистенькие домики, а рядом, насупясь, глядело на них древнее мусульманское кладбище... Здесь ходили старухи, стыдливо прикрывая коричневые, как печеные яблочки, лица. И вечерами, крича и толкаясь, гоняли мяч яростные молодые парни, приехавшие бог знает откуда. Здесь по ровной, тихой, выжженной траве, где небо становится степью, а степь уходит в небо, у горизонта шли верблюды, строгие и усталые, важные, как купцы, и рыжие, как сама степь. Они шли и шли, не ведая о том, что сзади, кряхтя и рыча, догоняют их широколобые приземистые машины. Машины пролетят мимо, верблюды останутся позади, и только сверкнут красные глаза-огоньки, сверкнут, усмехаясь над ошеломленными «кораблями пустыни».

Вот сюда и прибыл Саша Княгиниц — новоиспеченный главный инженер целинного совхоза. А машинно-тракторная мастерская не в порядке, запасных частей не хватает, инструменты устарели... По сюжету Саша должен бы растеряться. Ничего подобного. «Подожду, когда помогут»,— думает он. Ведь еще недавно он был студентом и привык, что главные вопросы как-нибудь решат и без него. А механизаторы требуют, кричат, ругаются. Им нужны запчасти.

И Саша начинает понимать, что за него никто ничего не решит. Кончилось время, когда ответ можно было найти в конце учебника. Саша Княгинин начинает работать. Он гоняет по району, он просит, он требует. Он спорит, ругается до хрипоты, днями и ночами он ковыряется в машинах. Он снимает со старых негодных тракторов детали, которые еще могут пригодиться. Саша устал, но надо держаться в седле.

Ко всему этому он один. Людей в то время сильно не хватало, а ему не назначили даже заведующего машинно-тракторной мастерской. «Ничего,—думает Сашка,—пришлют ко мне какого-нибудь зубра, и тогда будет легче!»

И вот однажды к нему подходит высокий широкоплечий парень лет двадцати двух.

— Скажи-ка, друг, где здесь главный инженер?

— Главный инженер здесь всюду, как Фигаро,— грустно улыбаясь, говорит Сашка.

— Ну, а сейчас-то он где?

— А сейчас он перед тобой.

— Да брось ты,— изумленно говорит парень и недоверчиво оглядывает Сашку с головы до ног.

— А вы кто такой будете, товарищ?—официально, деловым голосом говорит Сашка.

— А я в некотором роде заведующий машинно-тракторной мастерской.

— Ну и зубр,—тихо говорит Сашка и сокрушенно покачивает головой.

— Кто-кто?

— Да это я так. Это к делу не относится. Ну что ж, принимай хозяйство.

И они молча идут к мастерской. Идут и искоса оценивающе поглядывают друг на друга...

Но обо всем этом я узнал позже, когда мы с Сашей стали друзьями.

Я приехал в этот совхоз в разгар весенней пахоты, ночью, и меня устроили на квартиру к главному инженеру. Главного инженера не было. Ночь стояла светлая, спать не хотелось. Я не был знаком с хозяином квартиры, чужие вещи, подробности чужой жизни окружали меня. Книги на деревянной самодельной этажерке, начатый коробок папирос, обточенная гайка, маленький, самостоятельно собранный детекторный приемник, ученические тетради с какими-то чертежами... В комнате был беспорядок: видимо, педантизмом и аккуратностью хозяин не отличался. Вскоре движок, дающий совхозу электричество, выключили... И только тут я понял, как устал. Я устал от бесконечных переездов, от ночных степных перегонов, от громыхающих, как консервные банки, маленьких самолетиков местных линий, от машин, увязающих в весенней распутице... Прекрасная усталость с дороги мягко легла на мои плечи, мгновенно оторвав от земли, от этой чужой просторной комнаты, унесла меня в темную теплоту сна. Но сон мой был недолог. Неожиданно резко заскрипели двери, раздались чьи-то шаги, и по комнате словно бы прошелестел желтый луч фонарика. Он скользнул по моему лицу, я заворочался и открыл глаза. Луч ослепил меня. Раздался чей-то голос. То ли он извинялся, то ли удивлялся, я так и не понял, и луч ушел в сторону. И я увидел в зыбком свете ручного фонарика двух странных людей.

Оба они были бородаты, оба в резиновых высоких сапогах. Кто это? Может, это мне приснилось? Но нет, я явственно слышал приглушенные голоса. Я внимательно вглядываюсь в ночных пришельцев. Один коренаст, у него седые волосы. Наверное, это старик, думаю я. Бородатый старик. Какой-нибудь сторож, обеспокоенный визитом незнакомца к главному инженеру. Но вот старик поворачивается. И я вижу, что у него молодое, мальчишеское лицо. И волосы пшеничные, в ночи они кажутся совсем белыми, блестят. А второй высокого роста, тонок в талии, у него большая квадратная борода. Первый привычным хозяйским движением перекладывает книги, ищет что-то, на ходу отламывает ломоть хлеба. Второй ждет его. И вот уже тихо, стараясь не шуметь, видимо боясь разбудить меня, они исчезают.

Неужели это и есть хозяин? Неужели этот бородатый юноша—главный инженер?.. Вот это да! Но куда они идут ночью? Нет, видно, мне сегодня не спать. Я вскакиваю с дивана, открываю дверь. Ветер сильно толкает меня в грудь холодными синими руками. Я вижу темную фигурку, идущую куда-то в сторону от поселка, в степь...

—Товарищ Княгинин,—кричу я.—Товарищ Княгинин!

Они останавливаются. Я подбегаю к ним.



Это и есть новый руководитель—«бородатый старик» с молодым мальчишеским лицом

—Так вы и есть мой таинственный хозяин?—говорю я.

—Так и вы есть мой таинственный гость?—говорит он.

—Скажите, пожалуйста, а главному инженеру полагается спать или у вас это не практикуют?

Лицо его делается задумчивым.

—Спать,—говорит он.— Еще отоспимся.— Он улыбается. Улыбка у него хорошая, простецкая.

—Так куда же путь держите?—спрашиваю я.

—О, это наша тайна,— снова заулыбался Саша Княгинин.

Я сделал печальные глаза. Саша сжалился и махнул рукой — мол, идем с нами. Мы молча шли степью, звенела степная трава, голубой призрачный ночной ковыль. И где-то вдали, то приближаясь, то отдаляясь, светились одинокие огоньки. Это тракторы взламывали ночную тишину и темноту, шли напролом сквозь ночь и степь. В зрелище ночной пахоты всегда было для меня что-то завораживающее... И я заметил, что Саша Княгинин тоже пристально и внимательно смотрит на эти плывущие огни. Мы прошли метров двести и остановились. Здесь была голая степь, но это место, видимо, было чем-то знаменательно для ребят.

Один из них достал лист ватмана с какими-то чертежами, другой молча ходил по отмеренному им на глаз квадрату, что-то прикидывая, и за ним полз луч фонарика. Потом Саша подошел ко мне и сказал:

—А дело тут такое... Несколько месяцев назад встретились мы с Колей. Я — главный инженер. Он — заведующий мастерской. Мне 21, ему 22. Вот вам и руководство. И дали мы друг другу священный обет не брить бороды, пока все у нас не будет в ажуре, ни шагу назад, как кубинцы! Привели станки в божеский вид, отремонтировали старые машины, приняли новые тракторы. В общем, стало как у людей, не хуже, чем в других совхозах... Работаем помаленьку, стараемся. Все, казалось бы, нормально. Но только заскучали мы с Колькой. А Колька (он парень молчаливый, поэтому я за него все и рассказываю) с Алтая сюда приехал. Работал в хорошем старом совхозе. Но потянула его нелегкая к новым местам, к новым делам. Так вот Колька мне и говорит:

—Не то, брат, у нас с тобой получается. Все у нас вроде бы и прилично, только размаха нет у нас с тобой, Саша!

—Да, говорю, размах у нас только в бородах наблюдается.

Подумали мы с ним, что бы такое нам сотворить, чтобы действительно двинуть вперед дело, чтобы помочь людям, и ничего такого не придумали. И вот однажды мы с Колей попали к казахам-чабанам. А у них как раз в это время стрижка шерсти. Стригут себе, стригут потихонечку. День стригут, месяц стригут, а мы к ним приезжаем—смотрим. Пьем себе ихнюю простоквашу — арак, а сами думаем: ничего себе в атомный век работенку придумали. Вручную стригут.

И стали мы с Колей думать-раздумывать. Книжонки кое-какие почитали и узнали, что в Ставрополье существуют специальные механизированные стригальные залы на 36 мест. Только у нас животноводческий совхоз, нам 36—это мало. И задумали мы построить огромный такой зал—на 100 мест. Движется транспортер, работают электрические машины, снимают руно, чистота, как в аптеке, стекло, дерево, специальные купочные ванны. Словом, сегодняшний день науки и техники. Рассказали мы кой-кому—одни загорелись, поддержали, другие улыбаются.

—Фантазируете, молодежь. Ну что ж, фантазируйте.

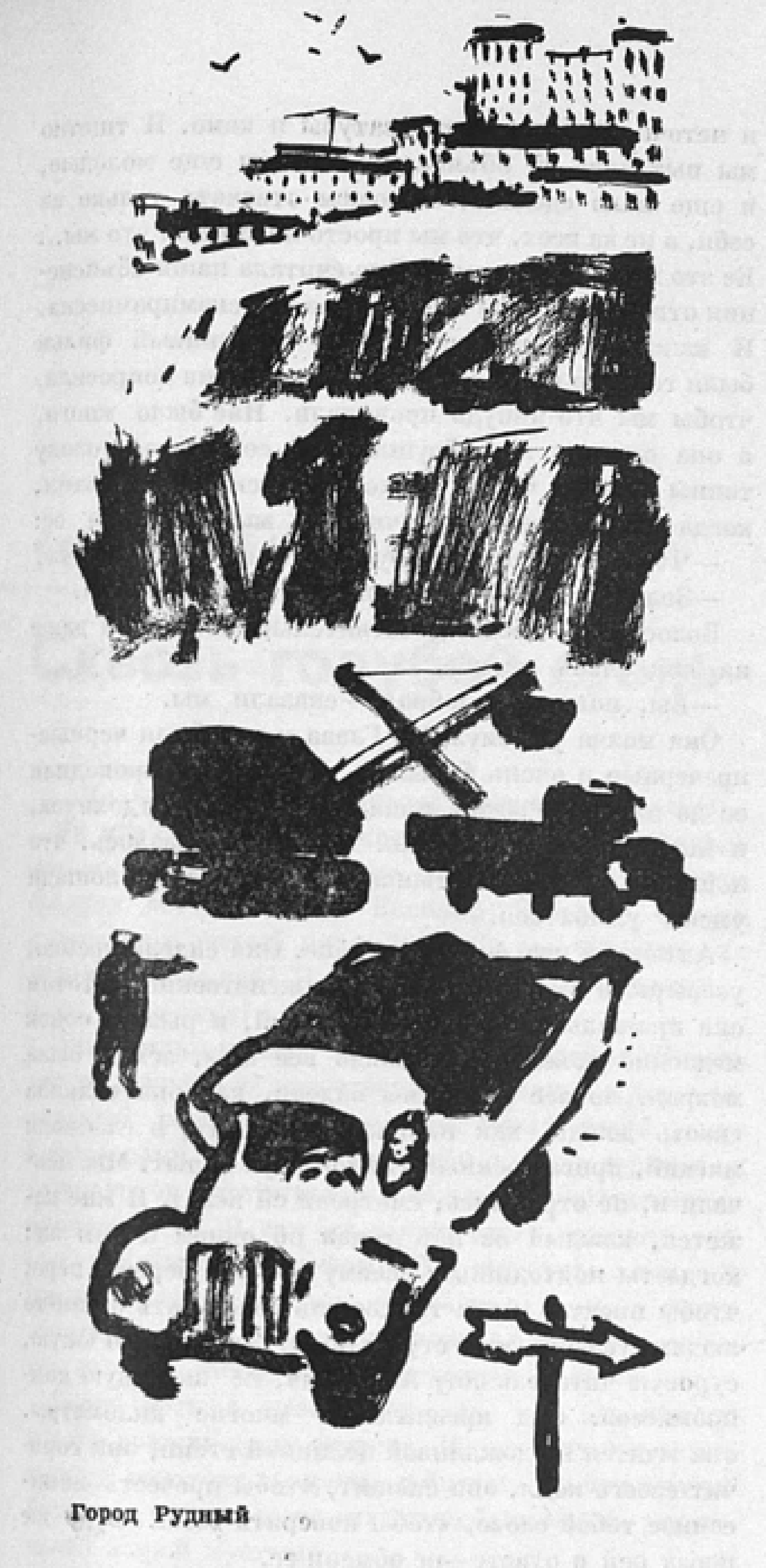
И все-таки построим. Назло всем фомам неверующим. Построим такой красавец, что они закачаются!.. Вот и ходим ночами, думаем. Места выбираем, работаем над проектом, и, пока не построим, не будет нам спокойной жизни. Поэтому и не спится нам с Колей. А вы только посмотрите,—сказал Саша и протянул руку.—Вот здесь и будет стоять наш зал, в степи на ветру... Вы только внимательнее посмотрите, и вы поверите в наше золотое руно.

Я посмотрел туда, куда тянулась его сильная энергичная рука. Была ровная и темная земля. Жестко шумел ковыль. Но я понял—это не в счет. Пусть стоит огромный белый зал, пусть сыплется в наши руки сказочное золотое руно. И пусть не успокаиваются парни, бородатые, как Фидель Кастро, парни, умеющие делать дело и верящие в мечту, вчерашние мальчики—сегодняшние командиры.

— Да, я верю в ваше золотое руно,—сказал я им.— Очень даже верю. И я вижу ваш зал. Вот он, перед нами.

Сашка улыбнулся... Все сильней тянул ветер. По-весеннему быстро светлело. Я внимательно посмотрел на Сашку. Он уже не улыбался, он думал о каких-то своих делах, и глаза у него были блестящие и голубые.

Мне хочется написать о Саше Княгинине, о руководителе нового, сегодняшнего типа, молодом, образованном, современном в своем отношении к миру, современном и внешне... Этот новый тип руководителя, молодого интеллигента пришел на смену грубоватым «матерым» хозяйственникам, образы которых мы нередко встречаем в кино и литературе 30—40-х годов. Эти новые молодые ушли вперед и от таких руководителей колхозного хозяйства, которые похожи на героиню фильма «Простая история».



Город Рудный

Только одно у них общее: неукротимая, страстная преданность своему делу. Но школа уже иная и хватка другая, и, хотя ладони у них не такие загрубевшие, как у тех, прежних,— эти, пожалуй, кое в чем покрепче...

## ДОВЖЕНКОВСКИЙ ГОРОД

Несколько лет назад некий не лишенный юмора молодой скептик сочинил такие вирши:

Город Рудный — очень трудный,
Ничего там, право, нет.
Приезжайте к нам, ребята,
Через триста с лишним лет.

Мы откликнулись на это приглашение и приехали. Только не через «триста с лишним», а через три года. За три года поселок горняков вырос в прекрасный солнечный город. В этом городе улицы называются так: Счастливая, Светлая. Я не знаю, какими будут города будущего. Но мне думается, что Рудный в какой-то, пусть даже небольшой степени прообраз коммунистических городов. Почему-то в моем представлении Рудный сразу связался с именем Довженко. Казалось бы, какая связь? Ведь Рудный—это не Украина, не Каховка, не малиновые закаты Днепра... И все-таки Рудный — довженковский город. Его нельзя писать тихими, приглушенными красками. О нем надо говорить со страстью, с влюбленностью, с пафосом. Весь строй этого города сродни духу довженковского творчества. Людей Рудного надо увидеть не в быту, не в каждодневности, а в героике невиданной стройки. Пусть это будут идеальные герои, мужественные и красивые, с незамутненной душой, чистой, как вода быстрых степных рек. Они все молоды. Они никогда не стареют... Может быть, даже они не умирают. Вот какие это люди. Недаром же улицы называются так: Счастливая улица, Светлая улица. Довженко бы, наверное, понравились эти названия.

Когда мы уезжали, день был солнечный, светлые дома города блестели, весенние окна были распахнуты, почему-то притих карьер, и вдруг неожиданно в воздух рванулись грозные и торжественные залпы.

—Что это, салют?—спросил кто-то из нас.—Вроде бы сегодня не праздник.— И только позже мы поняли, что это не салют, просто это взрывали руду. И город так и остался в нашей памяти, весенний, очень светлый, очень молодой, радующийся своему счастью, своим успехам, салютующий город победителей.

## АЛТЫНЧАЧ

Читательская конференция кончилась. Маленький опустевший зальчик совхозного клуба, казалось, еще дышал воздухом яростных споров. На обшарпанном председательском столе в пепельнице еще догорали папиросы—горячие немые участники дискуссии, вспыхивавшие всякий раз, когда ораторы готовились атаковать своих оппонентов, и гаснущие в момент самой атаки.

Начинался дождь, грозивший прервать наши дальнейшие маршруты. Степь стала беспросветно серой, безнадежно унылой, бесцветное небо надвинулось на нее, и огни ночных тракторов замерли, застыли, словно придавленные мокрым тяжелым небом.

—Веселей гляди, ребята!—сказал кто-то из нас.— Не страшны нам злые происки погоды.

Но бодрый призыв никем не был поддержан... Вдруг за окном мы услышали чье-то тяжелое, сильное дыхание. Это была лошадь, маленькая рыжая степная лошадка с блестящими мокрыми боками, с длинной усталой, грустной мордой, с добрыми обиженными глазами. Видимо, лошадь обижалась на своего седока. Седок был, очевидно, нетерпелив и горяч. А через секунду в комнату стремительно вошла девушка-казашка. Она оглянулась по сторонам, увидела нас и длинные, сиротливо пустые ряды стульев... Темные ее глаза еще больше потемнели, они стали, как густая тушь, черными и печальными. Казалось, девушка раздумывает — плакать ей или нет. И, подумав немножко, она заплакала. Сквозь слезы она говорила:

—Я так спешила. Мой конь валился с ног. Я проскакала сорок километров, и я опоздала...

Мы принялись ее дружно утешать, но она не обращала на нас никакого внимания.

—К нам никогда не приезжают писатели и журналисты. Они только собираются, они только пишут в газетах, что надо приезжать, но они не приезжают. А тем более из Москвы. А я люблю книги, журналы и фильмы. Я хотела послушать вас, я сама хотела кое-что сказать, но степь не пустила меня.

—Так скажите сейчас. Пожалуйста, скажите сейчас,—обступив ее, хором говорили мы.

Но она была очень расстроена. Она молчала. И только потом мы узнали, что ее зовут Алтынчач, что она десятиклассница и собирается работать чабаном в колхозе, что она страстная читательница журнала «Юность» и поклонница фильма «Прощайте, голуби!», что у нее отличная память и она даже помнит некоторые ошибки, допущенные в рассказах и очерках участниками нашей бригады. Все это мы узнали позже. Мы сидели в пустом зале, и он вдруг снова ожил, и в нем звенел голос Алтынчач, и снова затеплились огоньки папирос, и мы робко отражали ее могучий натиск.

Она требовала от нас ответа не только за наши собственные неудачи и неточности, но и за все неудачи и неточности нашей литературы и кино. И тщетно мы пытались ей объяснить, что мы еще молодые, и еще мало сделали, и можем отвечать только за себя, а не за всех, что мы просто не вправе, что мы... Ее это не удовлетворило. Она считала наши объяснения отговоркой. Она была сурова и бескомпромиссна. И каждая плохая книга или фальшивый фильм были голом в наши ворота. А потом она попросила, чтобы мы что-нибудь прочитали. Нас было много, а она одна, и мы обрушили на ее бедную голову тонны своих и чужих стихов и рассказов. А потом, когда наше чтение кончилось, мы спросили ее:

—Что обозначает по-русски слово «Алтынчач»?

—Золотоволосая,—сказала она и покраснела.

Волосы у нее были действительно светлые и даже на вид очень мягкие.

—Вы, наверное, добрая,—сказали мы.

Она молча улыбнулась. Глаза у нее были черные-пречерные и очень большие. А потом мы проводили ее до дороги. Рыжая лошадка немного отдохнула, и морда у нее повеселела. Мне даже казалось, что лошадь улыбается Алтынчач. Знаете, ведь и лошади умеют улыбаться.

Алтынчач уже сидела на коне. Она сидела крепко, уверенно и вместе с тем как-то женственно... Потом она прощально махнула нам рукой, и рыжий конек медленно повез ее. А дождь все шел, земля была мокрая, но все равно мы видели, как она скакала сквозь дождь, как набирала скорость, и слышали мягкий, приглушенный глиной стук копыт. Мы молчали и, не отрываясь, смотрели ей вслед. И мне кажется, каждый из нас думал об одном и том же: когда ты подходишь к своему столу и берешь перо, чтобы писать, когда ты хочешь рассказать о чем-то людям, услышь этот стук в ночи, увидь свою юную, суровую читательницу Алтынчач, не знающую компромиссов. Она преодолевает многие километры, она мчится по дождливой целинной степи, она горячит своего коня, она спешит, чтобы прочесть написанное тобой слово, чтобы поверить тебе... Будь же перед ней в ответе—не обмани ее.

ВЫСОКАЯ КОММУНИСТИЧЕСКАЯ СОЗНАТЕЛЬНОСТЬ, ТРУДОЛЮБИЕ И ДИСЦИПЛИНА, ПРЕДАННОСТЬ ОБЩЕСТВЕННЫМ ИНТЕРЕСАМ — НЕОТЪЕМЛЕМЫЕ КАЧЕСТВА ЧЕЛОВЕКА КОММУНИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА.

*Из проекта Программы Коммунистической партии Советского Союза*

Вас. ЗАХАРЧЕНКО

# Сквозь голубой огонь

—Позавчера Василия Бевзюка приняли в партию...

На нас смотрит опаленное солнцем, исхлестанное жаркими ветрами волевое и умное лицо человека средних лет. Кто он, Василий Бевзюк? Откуда у него этот острый прищур глаз и эта чуть суровая складка возле губ? И руки — тяжелые и большие,— руки труженика?

Этот фильм нельзя смотреть без волнения. И хотя это не игровая художественная картина, а документальный рассказ о жизни реальных людей, с их подлинными трудностями, драмами, восторгами и грустью, он смотрится как большое художественное произведение. В чем же секрет этого великого волшебства кинематографии? Да, конечно, в том, что правда жизни властно врывается в нашу душу, схватывает ее в свои крепкие лапы и тянет за собою по тонкой нитке развивающегося повествования.

Здесь есть о чем рассказать, чем взволновать и встревожить душу зрителя. И человеческие характеры, и экзотика природы, и битвы — почти военной битвы—с упорно сопротивляющейся землей, удручающей жарой пустыни...

Недавно мне пришлось продолжительное время работать над фильмом тоже документальным, связанным с большим периодом жизни нашего народа, нашей страны. Перед глазами проходили тысячи и тысячи метров пленки, снятой известными и безвестными операторами более чем за четверть века в разных концах нашей великой Родины. Нет, не пейзажи, не картины стройки, не фактические события волновали меня, а элементы, из которых составляется человеческая жизнь, жизнь народа. Волновали люди, наши советские люди, их жизнь, их ни с чем не сравнимый, стремительный, как полет времени, рост.

Казалось бы, двадцать пять лет—короткий период в жизни и истории страны. Но когда сопоставляешь человека начала первых пятилеток, ударника того времени, с человеком труда наших дней, буквально глаза слепит зримое различие между ними. А ведь они разделены всего только двадцатипятилетним пластом времени. Каким он стал, наш советский человек! Это, во-первых, интеллигент в самом лучшем смысле этого слова. Во-вторых, это человек — хозяин машин и механизмов, а не просто исполнитель трудового процесса (орудующий лопатой, ломом или киркой). Руки этого человека сжимают рукоятки машин, перебирают клавиши аппаратуры, а мысли окрылены высокими знаниями. Без этих знаний невозможно сегодня владеть всем тем богатством техники и науки, которым наша страна вооружила народ. Это великое различие говорит об эволюции, совершившейся за бесконечно малый исторический отрезок времени в душе, разуме и интеллекте наших людей.

В фильме «Люди голубого огня» действует человек нового времени.

Так кто же он, Василий Бевзюк,— механизатор, прокладывающий через пустыню железную ленту газопровода? Рабочий? Да, конечно, рабочий. Но одновременно специалист, хорошо знающий высокую современную технику. Он и интеллигент, то есть человек культурный, с широким кругозором, глубоко интересующийся множеством вопросов.

А вот другой герой картины — Искандер Даниияр Ходжаев. — А он кто? Инженер строительства? Да, конечно. Но это инженер нового типа. Он вдохновенно любит музыку и как пианист выступает перед своими товарищами по труду. Он так же самоотвержен в работе, как и все остальные, но за его спиной стоит ответственность двойного порядка — ответственность руководителя.

Это фильм о советских людях, протягивающих железную стрелу через раскаленные пески от гигант-



Позавчера Василия Бевзюка приняли в партию...
— Кто он, Василий Бевзюк,— механизатор, прокладывающий через пустыню железную ленту газопровода? Рабочий?.. Да, конечно, рабочий. Но одновременно — специалист, хорошо знающий современную технику



А вот другой герой картины — Искандер Данияр Ходжаев. А он кто? Инженер строительства? Да, конечно. Но это инженер нового типа. Он так же самоотвержен в работе, как и все остальные, но за его спиной стоит ответственность двойного порядка — ответственность руководителя

ской природной газовой цистерны, расположенной в сердце пустыни, до жизненных центров, нуждающихся в этих богатствах. Фильм чрезвычайно актуален. Он, как живой срезок времени, показывает нам сегодняшние радости, тревоги и волнения людей. Перед нами мастерски созданный портрет советского человека нового типа. Вот почему эта картина, посвященная XXII съезду КПСС, звучит как живое подтверждение той огромной работы, какую провела наша партия,— убедительное доказательство плодотворности титанического труда по воспитанию человека. Вот почему она — своеобразная «визитная карточка» человека нового типа, которую он протягивает съезду и говорит:

— Вы хотите знать, кто я такой? Вот я. Я Ходжаев. Я Бевзюк...

Именно с позиций этой высокой требовательности я и начну разговор об этом, казалось бы, обычном фильме, повествующем о жизни и труде обыкновенных советских людей. Да и слава их труда тоже не из ряда вон выходящая. Газопровод идет через пустыню, но он мог идти через тайгу, через горные хребты — трудности существуют всюду. И не так важно показать их экзотическую конкретность, сколько раскрыть силу людей, ломающих эти трудности, чтобы достигнуть цели.

Выбор участка жизни и труда сделан очень правильно: люди действуют в типических условиях, да и сами они в той или иной мере являются типичными советскими людьми.

И когда в конце фильма мы узнаем, что один из героев — Василий Бевзюк,— пройдя длинный путь трудовых испытаний, будучи разведчиком в великом наступлении человека на природу, побеждает в этой битве и логически приходит к тому, чтобы стать членом Коммунистической партии, мы не мыслим, что могло быть иначе. Так и должно было быть.

Фильм—результат содружества двух народов, в его производстве участвовали студия «Узбекфильм» и Центральная студия документальных фильмов. Сценарий также написан представителями двух республик — писателем Ибрагимом Рахимом и режиссером Романом Григорьевым.

Авторам фильма удалось самое главное — показать величие и силу людей, пробивающихся сквозь все, порой нечеловеческие трудности и побеждающих в этой борьбе.

Фильм начинается неожиданно и сразу захватывает вас. Невозможно вырваться из этого все нарастающего потока впечатлений, который льется на вас с экрана...

Черная тень вертолета скользит над железной трубой, раскинувшейся от горизонта до горизонта. Длина трубы —767 километров. Это больше, чем от Москвы до Ленинграда!

И труба уже проложена. Когда вы, зритель, проноситесь с головокружительной скоростью над этой стальной нитью, соединившей Джаркак с Ташкентом, вы ощущаете все события как бы нанизанными на этот стальной прут газопровода.

На редкость удачна вступительная часть фильма.

Застывшее море песков, желтые волны, чуть тронутые зеленоватыми пятнами саксаула. Одинокая могила под раскинутыми ветвями тамариска и крест, поставленный безвестному геологу, искавшему здесь богатства земли. И когда сквозь танцующие языки пламени, разбежавшиеся над водою,— это природные выделения газа, вспыхнувшие, чтобы

не погаснуть никогда,— вы видите расплывчатые тени верблюдов, вы ощущаете все величие и одновременно слепую силу непокоренной природы.

Так было когда-то. Пастух, разогревающий пищу над природной вспышкой газа. Неразгаданная тайна — почти мистические огни земли... Так было, так продолжалось веками. И когда вслед за этим через весь фильм проходит великая битва людей за использование этих богатств, когда стальная нитка газопровода, словно магнитофонная лента, проходящая через катушку времени, повествует вам о торжестве труда советских людей, вы ощущаете зримо силу человека — хозяина земли.

А ведь ему очень нелегко, этому хозяину. Мы видим людей, изнемогающих от жары, когда температура достигает такого предела, что работать днем уже невозможно... Под руки вытаскивают из машины водителя, изнемогшего в пекле пустыни. Природа не легко выдает свои клады.

Картина достигает кульминации, когда начинается рассказ о катастрофе, возникшей в пустыне.

Гигантский напор газа сдувает бурильные установки, словно карточные домики. Достаточно удара камня о камень, чтобы этот газ вспыхнул. Вот он вспыхивает—и чудовищный кратер до небес вздымает языки пламени. Бурлит и клокочет земля, беснуется огонь над этим колдовским варевом природы. И кажется, что люди уже бессильны в борьбе с разбушевавшейся стихией. Что будет дальше? Чем потушить этот факел? Чем заткнуть глотку вырвавшемуся на свободу огню?

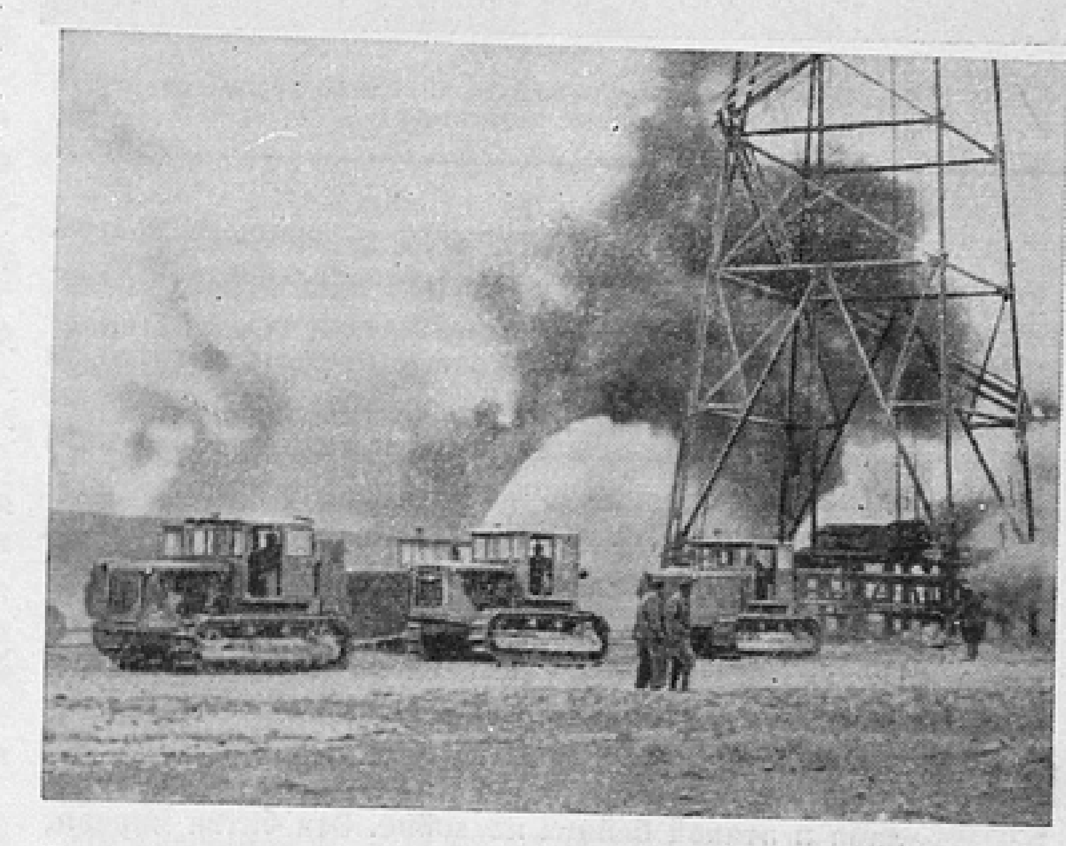
С волнением участвуем мы вместе с инженерами и рабочими в обсуждении генерального наступления на взбунтовавшийся огонь земли. Необходимо пробить возле полыхающего кратера наклонные скважины, на глубине семисот метров выйти к стволу шахты, по которому стремительно вырывается горящий газ, и забить этот ствол глиняным раствором, заложить прочную пробку в основание кратера. Да, зрители тоже участники событий. Кажется, что пламя перекинулось с экрана в зал и обжигает нас.

Вот уже кого-то положили на носилки, вот уже создают водяную завесу пожарные, тракторами растаскивают оборудование подальше от бушующего огня. И здесь еще ярче выступает сила человеческого разума и человеческих рук: опасное положение ликвидировано, катастрофа снята поистине блестяще. Вместе с участниками этой подлинно жизненной съемки облегченно вздыхает зритель, когда перед глазами его, опаленный немыслимым жаром, но уже затухший и заполненный водой, лежит покоренный кратер пустыни.

Вслед за людьми голубого огня мы пересекаем ворота Тамерлана. Это горный кряж, который не пройти железной нитью труб. Здесь уже не люди, а машины изнемогают от трудностей. Мы видим, как, подвешенные на стальных тросах, словно альпинисты-скалолазы, работают канавокопатели и машины-трубоукладчики. Ночью при свете фар и прожекторов идет штурм ворот Тамерлана.

День, второй, третий день непрерывных атак. Ждать невозможно — надо поскорее пройти этот трудный участок. И наконец последние трубы уложены.

Отпущены со своей железной привязи машины и механизмы. А люди, как солдаты, обессиленные



Чудовищный кратер вздымает до небес языки пламени



Подвешенные на стальных тросах, словно альпинисты-скалолазы, работают машины-трубоукладчики



Колонна Василия Бевзюка. Рабочий-герой со своей супругой, его трудовые соратники

после боя, засыпают тут же, у горящего костра. Это незабываемые по своей убедительности и художественной силе кадры.

Спят воины труда. Багровые отсветы ложатся на их лица. Раскинуты руки. Тела их словно закованы в броню загара и потемневшей от трудового пота одежды.

Я не знаю, как снимались эти кадры, но переход от стремительного наступления к отдыху и сам этот впечатляющий и вдохновенный отдых воинов труда говорят об исключительной художественной силе документального фильма.

Нет, творцы картины не переборщили, проведя мысленную параллель между штурмом ворот Тамерлана и атакой бойцов на войне. Эта битва мирная, но столь же вдохновенная и самоотверженная, как подлинная битва за жизнь и свободу.

И когда в конце картины мы видим групповые снимки воинов труда, похожие на те близкие и дорогие нашему сердцу фотографии, которые каждый из нас хранит с далеких времен войны, мы даже не удивлены простотой этого художественного приема.

Закончены съемки фильма, пора расставаться с героями. А расставаться не хочется. И, словно отгадав чувства зрителей, авторы картины дают нам еще раз взглянуть на тех, кого мы успели узнать и полюбить. Вот они, эти прощальные снимки.

Колонна Искандера Ходжаева. Перед глазами киноаппарата в несколько рядов стоят люди и улыбаются. Это так просто, так нехитро по композиции, как это бывает на семейном снимке.

Колонна Изама Джалалова. Новая группа людей, новые улыбки прощального снимка.

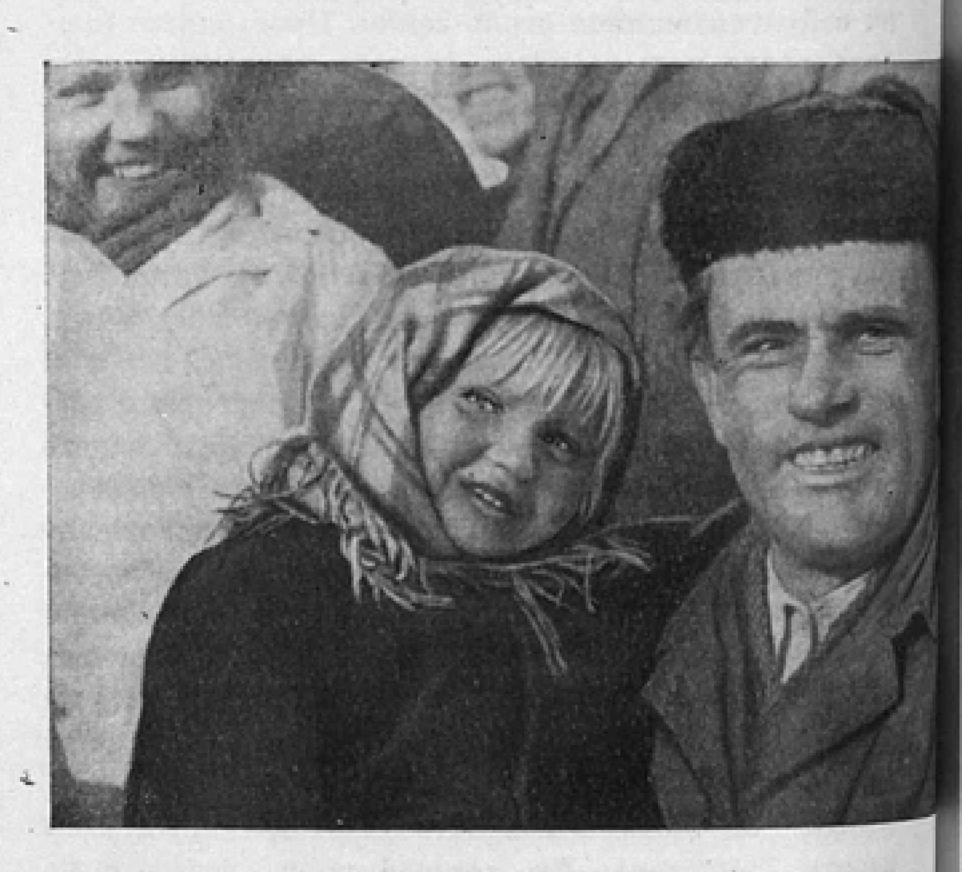
Колонна Валерия Кортунова. Чуть торжественно стоят люди перед объективом, и только девочка, родившаяся здесь, в пустыне, под этим солнцем, нарушает привычную традицию альбомного снимка: она прижалась губами к шершавой щеке отца.

И, наконец, колонна Василия Бевзюка. Рабочий-герой со своей супругой, его трудовые соратники, полные искрящихся улыбок и могучей, сдержанной силы.

Этот нехитрый, лаконичный прием — подарить зрителю прощальный снимок — очень удался авторам фильма. А как иначе могли мы расстаться с героями?

Пожалуй, именно эти, очень простые и даже несколько наивные по композиции кадры и являются подлинной кульминацией фильма. Они как бы продолжают и продолжают нашу встречу с полюбившимися героями, ведут нас за ними дальше по большой жизни, сквозь трудности к успеху.

Фильм производит сильное впечатление своей художественной стороной. Дело не только в том, что сценарий дал возможность режиссеру и операторам, как говорят, «развернуться». Дело в том, что у режиссера и у операторов очень острый глаз, они умеют видеть в жизни такое, что не забывается, что невольно задерживает взгляд, привлекает внимание, врезается в память зрителя. Это, казалось бы, обычные кадры, но увидены они необычно. Кобра — жительница пустыни и песков. Она встревожена чем-то. Ну как же! Через пустыню проносятся могучие грузовики, нагруженные трубами. Сотрясается почва, и древняя жительница обеспокоена этим решительным вторжением техники в заповедные земли. Как удалось операторам снять эти редкие, острые, глубоко символичные кадры?



... а они из колонны Валерия Кортунова

Можно представить себе, с какими усилиями, с какой выдержкой снимались эпизоды, посвященные нелегкой работе водителей — транспортировщиков труб. По извилистой дороге, рыча мотором, идет грузовик. За ним тянутся стальные трубы, опирающиеся на прицеп. Петляет дорога. И где-то на одном из рискованных поворотов мы с ужасом видим, как на наших глазах буквально на объектив оператора обрушиваются стальные громады сорвавшихся труб. Эта авария не сделана специально для киноработников. Нет, им пришлось долго дежурить на дороге и из тысячи возможных кадров выбирать те, которые показывают человеческий труд во всем его напряжении и величии.

И когда мы видим водителя, вылезающего из машины и останавливающегося около связки рухнувших труб, мы вместе с ним переживаем его неудачу. Но он не теряется, не хватается за голову и не мечется. Нет, он делает дело. При современной технике такая авария не трагедия. И убежденность, случайно промелькнувшая, как одна из сторон нынешнего характера трудового человека, передается зрителю, передается естественно и просто.

— А как же могло быть иначе?.. Поправим. Сделаем.

Нельзя не сказать о том, какую роль сыграло в этом фильме содружество узбекских и русских деятелей кинематографии. Рядом с главным оператором, молодым, талантливым О. Арцеуловым, работал недавний воспитанник ВГИКа, способный оператор Турды Надыров. Музыку для фильма писал композитор Икрам Акбаров, а текст фильма читал известный нам Леонид Хмара.

Мне думается, что содружество двух студий в создании такого сложного фильма — путь очень правильный.

Опыт Центральной студии документальных фильмов и хорошее знание жизни и быта пустыни работниками «Узбекфильма» привели к прекрасным результатам.

Два известных писателя —К. Симонов и Б. Агапов — создали текст к фильму.

Картина начинается с кадра, в котором мы видим, как сварщик огненным карандашом пламени пишет на стальной трубе:

XXII съезду КПСС посвящается этот фильм.

Картина полностью оправдывает это ответственное посвящение. Когда мы видим подлинную жизнь одного из трудовых участков, жизнь преобразующую не только природу, но и характеры людей, мы понимаем, что школой этой жизни, учителем ее является наша Коммунистическая партия.



По маковому полю пролегли трубы газопровода...

В труде на благо народа, в борьбе с трудностями возмужал Василий Бевзюк — вот почему он пришел в партию. От искусства на строительство газопровода ушел второй герой фильма — Искандер Ходжаев. Он тоже вырос и возмужал во время строительства — вот почему вполне оправданно его новое качество: он едет на Урал главным инженером управления Главгаза. Жизнь воспитала этих людей, прошедших сквозь горнило труда. Партия вела их по этой дороге.

С детских лет в памяти моей сохранился один эпизод из английской романтической повести. В ней рассказывалось, как один раз в тысячелетие в древней пустыне происходит вспышка голубого огня. Это красивая, но в то же время страшная картина. Надо быть очень смелым, самоотверженным человеком, чтобы в эти минуты пройти сквозь пламя. И тот, кто пройдет сквозь голубой огонь, приобретает бессмертие и власть над природой. В повести это удалось лишь одной женщине — красивой и умной.

Глядя на фильм «Люди голубого огня», я невольно вспомнил древнюю легенду, рассказанную писателем. Вот оно — голубое пламя нашей эпохи! Сквозь него к великим целям идут советские люди. Они полны решимости, они смелы, они уверены в своей победе. И они проходят сквозь голубое пламя, приобретая бессмертие и великую власть над природой.

Жизнь уважает смелых и знающих. Она всегда приведет их к победе. Приведет тогда, когда цели и помыслы смелых людей велики и благородны. Эти цели раскрыла нам наша родная Коммунистическая партия, которой по праву посвятили авторы свое взволнованное кинопроизведение.

В. СУХАРЕВИЧ

# Страницы большой жизни

Человечность — главная черта лучших, ставших классическими фильмов о Ленине. Авторы таких картин, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Рассказы о Ленине», ясно понимали, что вождь мирового пролетариата и человек, близкий людям, человек, которого не случайно в народе любовно звали Ильичем,—нерасторжимы.

И пытаясь раскрыть всю силу и неповторимость ленинского гения, художники в то же время стремились показать человечнейший характер Ленина, дающий высокий нравственный пример каждому.

Думается, что и в новом фильме о Ленине— «В начале века»*—сделана попытка в этом же направлении сказать свое слово.

... Кажется, ледяным ветром пахнуло с экрана. Снег укрыл долины, сопки, тайгу. Перед нами былая Сибирь, почти необитаемая. Через ее просторы— беспредельные, снежные, ледяные—тащится кибитка. Две женщины—совсем юная и пожилая — пробираются все дальше на север. Тянется по Енисею ветхий колесный пароход «Св. Николай», и на его корме — арестанты под стражей. Всполошился лавочник села Шушенского — прибыли новые ссыльные, за которых и он в ответе.

Суровая сибирская природа, суровый быт ссыльных мест и — как контраст — светлое, весеннерадостное лицо юной девушки-путешественницы. Она горда, полна чувства собственного достоинства и любви, которая увлекла ее сюда, на край света. Потому что именно здесь живет ссыльный, помощник присяжного поверенного Владимир Ульянов.

А вот и он сам! Ворвался в дом, как ураган, горячо обнял девушку, и ликование озарило его совсем еще юное лицо. Любимая — Надежда Крупская— приехала вместе с матерью и привезла драгоценное приданое — двенадцать пудов книг!

И сразу мы отметили про себя: ничего подвижнического нет в облике молодого ссыльного. Он влюблен, весел, счастлив, полон сил и вовсе не одинок, а близок каждому хорошему человеку и здесь, в Сибири.

Так уже в первых кадрах фильма «В начале века» автор сценария Сергей Ермолинский и постановщик Анатолий Рыбаков отчетливо доносят до нас свой творческий принцип. Они решили показать нам страницу жизни Ильича, но так, чтобы проявились прежде всего его человеческие чувства и переживания, черты характера, определяющие его мысли, поступки, действия.

Произведения искусства о Ленине горячо любят советские люди. Ленинизм дал обществу не только философию, политическую и экономическую программу, но и высокие моральные принципы. Владимир Ильич посмеивался над пророками, изрекающими заповеди и проповеди, но ленинские нормы жизни знает каждый. Они не догмы и назидание, их создал поучительный пример живого Ильича, вся атмосфера и подвиг его жизни, борьбы и труда, его отношение к народу и каждому человеку на земле.

Поэтому, обращаясь к биографии Ленина, произведение искусства должно отражать не только идейнополитический, но и нравственный смысл каждого события в жизни Ильича. И чем правдивее будут

* Сценарий С. Ермолинского. Постановка А. Рыбакова. Операторы В. Листопадов, Ю. Схиртладзе. Художник С. Волков. Композитор Н. Пейко. Звукооператор Л. Беневольская. «Мосфильм», 1961.

показаны в нем человеческие свойства Ленина, его действия и поступки, тем яснее утвердятся моральные принципы всей нашей жизни. Ведь источник идейного, духовного превосходства и силы славной, непобедимой гвардии ленинцев — в верности не только учению Ленина, но и образу жизни, опыту и примеру Владимира Ильича. Его жизнь и его деятельность — неразрывное целое. Гений Ленина—в его близости к народной жизни. И самые волнующие сцены нового фильма, конечно, те, где показана эта близость — самое драгоценное свойство Ильича—человека и вождя.

... Из далекого Шушенского в Минусинск приехали Владимир Ильич и Надежда Константиновна встречать Новый, 1900 год к своим друзьям ссыльным революционерам. Их здесь горстка, и, кажется, Ильич не слушает, а жадно впитывает в себя все, что говорят его соратники. Написана, поставлена, сыграна актерами эта сцена новогодней сходки так, что сама обстановка делает естественной оглядку в прошлое.

Люди встречают Новый год, Новый век и подводят итоги минувшего, в то же время пытаясь заглянуть в будущие времена.

Примостившийся за столом где-то сбоку, Ильич слушает, спрашивает, размышляет.

На наших глазах рождается программа будущего. Она проста, ясна, она как бы вытекает из того, что думает и что только сейчас здесь сказал рабочий-путиловец Орлов. Надо бороться за политические права рабочего класса. Быть единым в действиях. Создать крепкую революционную рабочую партию. Дать решительный бой не только врагам, но и лживым друзьям! Вот чего решительно требует Ильич.

А за кадром слышится неуверенный голос: «А где? Где этот бой давать?» Оглядев всех, Ильич отвечает: «На страницах своей газеты!»

Здесь создателям фильма с волнующей наглядностью удалось показать, как думы и взгляды горстки революционеров объединил, обобщил Владимир Ульянов, предложивший новую ясную программу. Тут же в простом застольном разговоре газете — собирательнице революционных сил — дано имя «Искра». Определено ее направление — создание марксистской партии. Решено, на кого она будет опираться, чем она будет жить. Раздается бой часов. Ильич поднимает тост:

— С Новым годом, товарищи! С Новым веком!

Пауза.

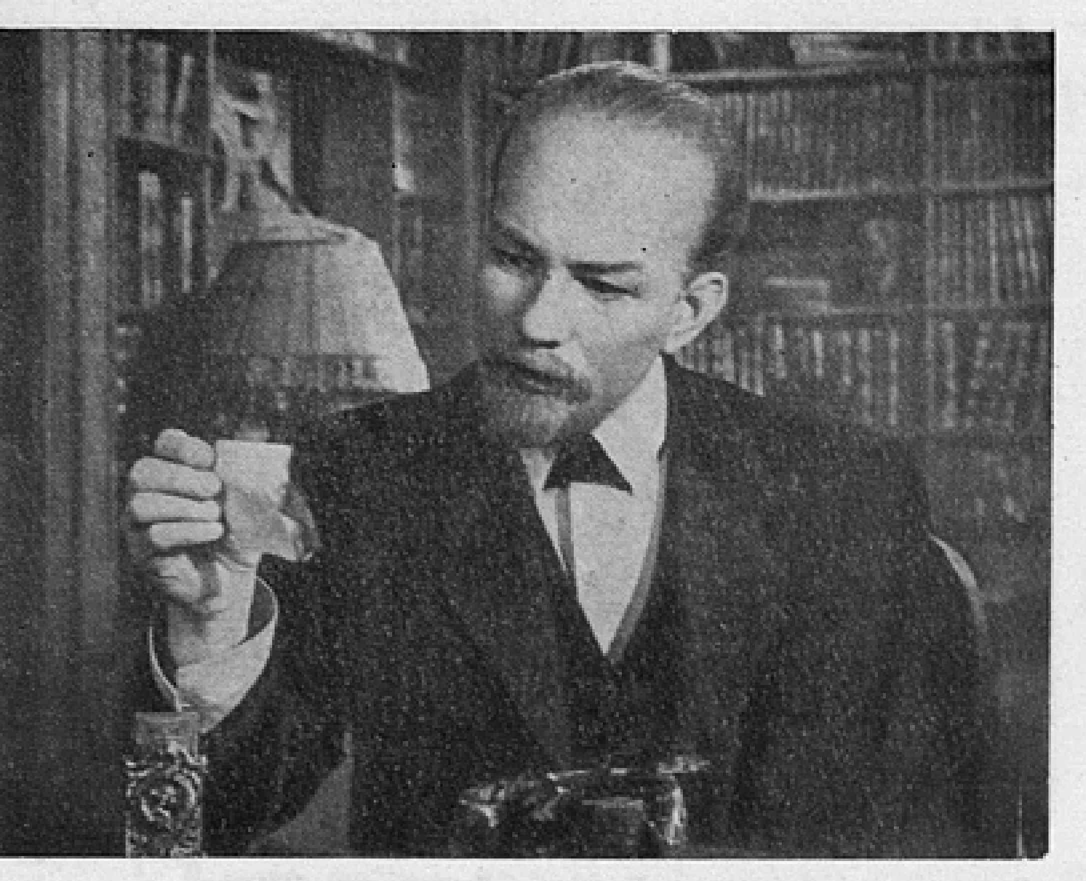
И участникам сходки и нам, зрителям, дана возможность оценить масштаб события. Без слов, в торжественной тишине поднимают бокалы рабочий, инженер, учитель — все небольшое, но крепкое содружество революционеров.



«В начале века». В роли Владимира Ильича Ульянова — Ю. Каюров, в роли Надежды Константиновны Крупской—Е. Ситко

Исполнитель роли Владимира Ульянова—Ю. Каюров — в каждой сцене играет просто человека, хотя задача у него высокая — показать рождение вождя. Правильно поступает актер, не представляя нам Владимира Ульянова как возвышающуюся над всеми личность. Это живой, сердечный человек, вышедший из самой гущи жизни и глубоко понимающий ее. Всюду Ильич—это очень ясно очерченный характер. Человек волевой, умный, твердый, точно знающий свою цель, которая пробуждает в нем все большую энергию, веру в победу задуманного великого дела. На рабочей сходке в Петербурге Ульянов—Каюров полон сдержанной силы, уверенности в правоте своих слов, обращенных к рабочим. Он внимателен, но тверд и непреклонен в споре с Плехановым (роль которого превосходно играет Н. Анненков), обиженным тем, что без него создан план издания «Искры». Владимир Ильич искренне и простодушно изумляется обиде Плеханова, не может понять, откуда у умного человека такое ячество? И мы еще раз невольно думаем о том, каким поразительно высоким нравственным примером является жизнь Ильича: никогда не было у него эгоизма, корысти, узких личных или групповых интересов, он отдавал себя целиком служению общественному благу, истине, справедливости, народу. Именно таким, в полном соответствии с правдой жизни и с верностью истории, сыграл Ильича молодой, талантливый актер Ю. Каюров.

Правда, достоверность и человечность созданного им образа молодого Ульянова проявились так ярко и потому, что не только главный герой, но и почти





Кадры из фильма «В начале века»

все участники дружного художественного ансамбля фильма верны духу времени. Кроме Плеханова, великолепно представленного в фильме, живые портреты современников Ленина создали и С. Пилявская (Засулич), и В. Обухова (Елизавета Васильевна, мать Крупской), и В. Горелов (Орлов, рабочий-путиловец), и особенно Е. Ситко, сыгравшая роль Надежды Константиновны Крупской.

Вероятно, показанная нам всего лишь одна страница из жизни Ильича так волнует еще и потому, что она озарена высоким человеческим чувством. О нем не говорят ни Ильич, ни Надежда Константиновна, но мы видим и ощущаем их привязанность, их любовь, отмеченную сдержанностью, скупостью на слова, горящую внутренним светом. Ссыльные Ульянов и Крупская — оба профессиональные революционеры, оба приговорены к ссылке. И они решили отбывать ее вместе. Сговор шел в письмах. И когда выяснилось, что Крупская может приехать к Ульянову только как супруга, Ильич ей об этом написал.

«Женой, так женой»,— ответила Надежда Константиновна.

Эти слова лукаво напоминает сияющий Владимир Ильич Надежде Константиновне. Актрису Ситко в этой роли ни на минуту не воспринимаешь как актрису. Здесь сама жизнь, а не игра! У Надежды Константиновны, какой ее играет Ситко, нет ни упоения страданием, ни гордости своей подвижнической судьбой. Перед нами человек большого ума, революционерка, привыкшая к суровым испытаниям, и женщина, излучающая самое редкостное обаяние — бесконечную простоту, искренность и непосредственность. Вот какая она невеста, а затем подруга Ильича в исполнении Е. Ситко. Трудная судьба не раз подстраивает испытания этому союзу двух умов и сердец — то у Ильича истекает срок ссылки, а у Крупской он продолжается, то Ильич тайно уезжает за границу, тщательно скрывая свой адрес, а Крупская остается в России одна.

И как все на свете жены, Надежда Константиновна волнуется, ждет, ищет своего неугомонного супруга, путешествует в поисках его по городам Европы. Их встреча за границей превосходно завершает фильм.

Нашла Надежда Константиновна мужа в типографии, где грохочет печатная машина, растет стопа номеров «Искры». Ильич положил на стол перед Крупской свежую газету. Жадно разглядывает листы Крупская.

Невольно она задержалась на какой-то статье и спросила:

— Ленин... Кто это?

И Владимир Ульянов, верный себе, своему характеру, столь ясно обрисованному в фильме, скромно ответил:

— Гм... Это я, Надя.

Так в начале века родилось имя, которое на своих знаменах написал весь революционный XX век.

М. ЮРЬЕВ

# Режиссура — это мысль

Я смотрю картины нашей молодой режиссуры и иногда поражаюсь изысканности ракурсов, изяществу мизансцен, щегольству монтажа. Даже работы дипломников ВГИКа зачастую сделаны с такой уверенностью, что кажется, перед нами произведения сложившихся—тут приходится искать эпитет—художников? нет!..—мастеров? тоже нет!..—ремесленников? оскорбительно!

Почему же я не могу подобрать эпитета?

Этому вопросу и будет посвящена моя статья, тем более что я недавно видел картину, дающую возможность ответа.

Товарищи по профессии молодого режиссера (они не уполномочили меня назвать их имена) предупредили, что я столкнусь с значительным и интересным явлением. Я смотрел картину вместе с критиками и режиссерами, которые после просмотра говорили, что фильм «не получился».

Речь идет о фильме «Клад» *. Мы знаем ее авторов. Д. Шенгелая — крупный грузинский прозаик. Р. Чхеидзе вместе с Т. Абуладзе поставил превосходный фильм «Лурджа Магданы» и единолично — «Наш двор» и «Майю из Цхнети».

Что же вызвало столь разноречивые отзывы о картине «Клад» и почему это связано с затруднением подобрать эпитет, квалифицирующий работу его режиссера?

Начало фильма интересно.

Ночь. Грохот тракторов, пересекающих железнодорожную линию. Тревожный свет фар. Маленький дом. Двое людей томятся в жаркой постели. Дребезжат на столе стакан с положенной на него ложкой и бутылочка с аптечной сигнатурой. Молодая женщина тревожно тянется к спящему, касается его лба ладонью. Все ясно. Это — муж и жена. Он болен. Она его любит.

Утро. Ласковые предгорья Западной Грузии. Мягкие поля. Тихое море. Авторы фильма любовно показывают, как жук деловито катит огромный навозный ком, как хлопотливо клюют проснувшиеся куры, как радуется утру дворовая собака. Человек смывает водой из глиняного кувшина болезненный пот. Его жена счастлива.

Мы узнаем: герой—тракторист, героиня—работница чайной плантации. Они спешат на работу. Детально показан их веселый путь, встречи с людьми, утро труда.

Все это интересно, хотя, может быть, излишне подробно. Любая деталь художественного произведения, в конечном счете, должна быть осмыслена. Когда разрывается связь между подробностями и за ними не читается замысел автора, приходит скука.

Но вот начинается сюжет.

Во время пахоты герой фильма Саулия (артист Б. Гогинава) наталкивается на зарытый в землю глиняный горшок, доверху наполненный золотыми монетами, драгоценной утварью и украшениями.

Это вызывает психологический переворот. Герой становится скупцом, прячет сокровища, рвет дружеские связи, порывается уехать, чуть не убивает любимую жену Фунду (артистка З. Боцвадзе). Только в конце фильма он раскаивается и отдает клад строителям колхозной электростанции.

Сюжетный мотив этот, конечно, не нов. Но настоящее искусство не боится повторений. Вопрос в том, что вносит художник в трактовку сюжетных мотивов, какие новые стороны действительности он открывает, используя старую схему.

Достоевский написал о грабителе и убийце ростовщицы. Но авторам криминальных романов и не снилось, что традиционный мотив убийства из корысти можно использовать как повод для больших размышлений о правах личности и границах индивидуальной свободы.

Толстой написал о женщине, изменившей мужу, но в пределах схемы «любовного треугольника» рассказал и о положении женщины в обществе, и о праве на любовь, и расплате за нее, и о нравственных законах общества и конфликтующего с ними человека.

Сюжет не покрывает содержания художественного произведения. Оно всегда больше и шире фабульных перипетий.

И не стоит упрекать авторов фильма «Клад» в том, что у них есть прямые предшественники.

Ильф и Петров уже рассказали о двоих «кладоискателях». Больше того, они их столкнули.

Корейко располагает миллионом, но боится воспользоваться богатством и живет как нищий.

Остап Бендер пользуется трусостью Корейко и отбирает у него состояние. Но в нашем обществе богатство не дает ни счастья, ни признания, ни даже спокойствия.

* Сценарий Д. Шенгелая. Постановка Р. Чхеидзе. Оператор Г. Челидзе. Художник Д. Такайшвили. Композитор С. Цинцадзе. Звукооператор Р. Кезели. «Грузия-фильм», 1960.



«Клад». З. Боцвадзе — Фунду, Б. Гогинава — Саулия

Столкновение частнособственнической психологии с новым законом социалистического общежития показано в «Золотом теленке» всесторонне — характеры стяжателей различны, но их судьба одинакова.

Остроумие решения традиционных сюжетных положений в том, что приобретатели обоих типов — и скупой трус Корейко и отчаянный рыцарь наживы Бендер — оказываются выброшенными из общества, в котором больше не господствуют денежные отношения.

В книге Ильфа и Петрова есть мысль, и выражена она разнообразно, в сочетании глубокомыслия и остроумия, эксцентрики и реалистической детализации. Потому это неувядающая книга, хотя время, о котором повествуют авторы «Золотого теленка», ходом истории отброшено назад.

Если Шенгелая и Чхеидзе, несомненно, читали Ильфа и Петрова, то вряд ли они знакомы с пьесой ныне забытого драматурга А. Капкова «Слон».

Она удивительно схожа с «Кладом».

Колхозник находит на огороде золотого слона. Казалось бы, находка клада должна принести ему счастье, но она приносит беду. Капков наблюдательно и точно показывает, как в его герое пробуждаются старые собственнические чувства, понятия и представления, как они уничтожают в нем источник жизнетворчества. Герой Капкова перерождается, топчет свою судьбу. Его перерождение и гибель психологически закономерны.

«Золотой теленок» — сатира. «Слон» — психологическая драма. Но и в том и в другом случае найдено точное решение. Эти произведения как будто спорят друг с другом, но они равно законны.

Шенгелая и Чхеидзе, конечно, были вправе использовать сюжетный анекдот «Золотого теленка» и «Слона». Дело не в заимствовании сюжетного мотива, не в традиционности ситуаций. Вопрос в том, что хотели сказать авторы, используя этот мотив.

Я уже говорил, что начало фильма исполнено реалистической наблюдательности. Но, как это ни странно, именно в тот момент, когда приходит в действие сюжетная пружина и поступки героев должны обрести подлинную конкретность, их поведение становится как нельзя более абстрактным.

Все происходящее в фильме иллюстрирует нравоучительный тезис: стяжательство до добра не доведет.

Вряд ли стоит с этим спорить в период, когда наша страна совершает переход к коммунизму. Тезис авторов фильма в наших условиях всего только трюизм.

Может показаться, что я, противореча себе, оспариваю право на использование традиционной сюжетной ситуации.

Нисколько.

Повторяю — содержание произведения искусства всегда шире и глубже, чем его сюжетный анекдот.

Апокрифический рассказ о том, что Станиславский формулировал содержание «Горя от ума» в одной фразе — молодой человек приехал жениться, а возлюбленная принадлежит другому, — просто глуп.

Даже в науке иногда способ доказательства, логика исследователя бывают не менее интересны, чем его выводы.

В произведении искусства процесс не менее важен, чем результат. Замысел реализуется не только в сюжете, но во всей образной системе произведения, в характеристиках, во всех компонентах стиля.

Если бы искусство было призвано иллюстрировать нравоучительный тезис, в нем не было бы нужды. Можно было бы ограничиться изложением тезиса. Но мы требуем от искусства достоверности, правды обстоятельств и правды характеров, образ мира и образ человека. Какими путями это будет достигнуто — дело автора. Это вопрос его вкусов, эстетических пристрастий, характера его мышления о мире.

Шенгелая и Чхеидзе могли показать нам сатиру, высмеять собственническую психологию, которая, чего греха таить, еще дает себя знать и в нашем обществе.

Они могли бы раскрыть противоречия души, показать человека, в котором борются собственнические пристрастия с новыми представлениями о своем месте в жизни, — тогда бы они поставили драму.

Я готов помириться с любой трактовкой сюжета, с любым его решением, лишь бы это решение было.

В начале фильма мы видели героя веселым, счастливым, улыбающимся, любящим. Конечно, находка сокровищ должна была отразиться на его самочувствии и поведении. Но как?

Неправда ли, прежде всего он должен обрадоваться? У него общительный и открытый характер (мы это знаем), следовательно, у него должно возникнуть желание поделиться своей радостью. Только потом может возникнуть конфликт, только потом может возникнуть противоречие между привычкой к социалистическому общежитию и со дна души поднимающейся собственнической страстью.

Он может прийти к мысли, что делиться с друзьями своей находкой нельзя.

Он может прийти к мысли, что нельзя об этом сообщить даже жене, хотя он ее любит и ей доверяет.

Внутренний конфликт разрастется. Радость не будет радовать, удача вызовет страх и озабоченность.

Конечно, я вскрываю только логику поступков героя. Образное воплощение его поведения, повторяю, может быть любым — и драматическим и смешным, и эксцентричным и безупречно психологичным. Возможен любой путь, но не такой, который избран авторами картины.

Итак, герой находит клад. И вот человек, только что представленный как хороший работник, добрый товарищ, любящий муж, мгновенно преображается. На наших глазах он становится трусливым стяжателем, ничтожным и жалким скупцом. Он еще не успел как следует рассмотреть найденные сокровища, но уже боится. Он боится и того, что его помощник увидит найденные им драгоценности, что товарищи их отберут, боится односельчан, даже жены, даже собаки, которая видит, как он зарывает клад у себя на усадьбе. Собака и та кажется ему соглядатаем.

Авторы фильма показывают результат, нисколько не интересуясь процессом, который к нему привел. А ведь самое здесь интересное не в том, что человек, найдя сокровища, становится стяжателем. Интерес должен быть сосредоточен на том, как он им становится, какие силы противоборствуют в нем самом. Но этого нет в фильме, и поэтому нахождение клада показано в нем как тезис, как сюжетное положение, но не становится художественным образом.

Разве не характерно, что режиссер и оператор не дают себе труда как следует показать найденные сокровища. Герой их перебирает торопливыми и жадными руками, но мы так и не видим, красивы ли золотые украшения, много ли золотых монет он нашел. Нам не дают полюбоваться сокровищами вместе с героем, понять его поведение.

Мы уже знаем — герой не испытывает радости от своей находки. Эта радость не нюанс поведения, не деталь, а содержание характера человека. Но герой воспроизводит в фильме не жизнь, а тезис. Он должен его неуклонно осуществить, и он прямо идет к результату, минуя процесс, минуя раздумья, чувства, противоречия. А результат один — он



«Клад». Б. Гогинава — Саулия

должен испугаться, он должен стать стяжателем. И он пугается, хотя реакция страха в данной ситуации неоправданна и неправдива. И так все время.

Авторам фильма известно, что человек, найдя сокровища, должен стать жадным и попытается скрыть клад. То, что этот поступок должен возникнуть в результате больших психологических сдвигов, пропущено. И вот неожиданно для зрителя герой, пригнувшись к земле, чтобы его никто не увидел, со страшной скоростью бросается прятать находку.

Приведенные примеры не единичны. Они характеризуют стиль фильма, способ решения каждой ситуации, каждой коллизии.

Вот герой наконец вынужден признаться жене, что он нашел клад. Он показывает ей сокровища. Молодая женщина рассматривает драгоценности, примеряет серьги и диадему. Это наблюдено верно. Женщина — она не может не интересоваться красивыми безделушками, не может не полюбоваться ими. Но в фильме и эта ситуация решена формально, не нюансирована, в ней нет ни психологического, ни сюжетного акцента.

Странно, что оператор Г. Челидзе, сумевший прекрасно снять и горы, и туманное море, и проходы по песчаному берегу, даже не подумал о том, чтобы показать, как хорошеет героиня, надевшая на себя драгоценные украшения. А ведь она это делает, чтобы понравиться себе самой, чтобы понравиться мужу, которого она любит. И это не только требование пси-

хологической завитушки. Это — сюжетное требование, если учесть, что перелом в душе мужа возникает из-за того, что он понимает, что стяжательство приведет его к потере жены.

Этого не понял и режиссер, который старательно обходит психологическое содержание сцены, ведь его героиня не может хоть на секунду не захотеть оставить себе драгоценные безделушки, не может не вздохнуть, решив, что их все-таки нужно отдать. Но актриса без колебаний принимается ссориться с мужем, без колебаний требует, чтобы он отдал сокровища. Она прямо разыгрывает результат, который должен вытекать из сложного действия, она играет иллюстрацию тезиса, а не жизненную ситуацию.

Пусть читатель, не видевший фильма, поверит мне на слово, что так, с пренебрежением к психологической, к жизненной достоверности решается любая сцена. И вот картина перестает быть искусством.

Между тем люди, поставившие «Клад», безусловно талантливы. Об этом свидетельствует хотя бы начало картины с его зоркой и точной детализацией. Это явствует и из некоторых других эпизодов, к примеру из сцены в гостинице, в которой герой порывается рассказать о кладе колхозному бухгалтеру, одновременно боясь проговориться о своей тайне. Эта сцена по-настоящему реалистически комедийна, хотя некоторые ее подробности и грешат против вкуса и решены в манере провинциального театра.

Но получается так, что реалистическая детализация касается только частностей повествования. Узловые сцены картины, те, в которых больше всего нужен пристальный анализирующий взгляд режиссера, решены иллюстративно и схематично.

Именно за это и порицали фильм некоторые его критики.

Между тем у «Клада» есть поклонники и защитники. Что же их привлекает в картине? Думается, дело в том, что они усмотрели в работе Чхеидзе попытку вырваться за пределы бытового кинематографа, в котором унылое правдоподобие характеров и обстоятельств и квазиреалистические подробности призваны фальсифицировать подлинную правду искусства, его темперамент, страсть, мысль.

Возможно, Чхеидзе и поставил картину, в которой попытался выразить большие, крупно преподнесенные страсти. Действительно, режиссура избегает полутонов, а актеры играют подчеркнуто резко, обнажая схему поведения человека и нисколько не заботясь о его правдоподобии. Картина как бы полемизирует с психологическим натурализмом, противопоставляя ему искусство неправдоподобных, но правдивых страстей, стилистику, схожую со стилистикой Чаплина.

Но мы оцениваем произведения искусства не только по намерениям их авторов. Не стоит смешивать тенденцию, как бы она ни была интересна, с результатом. Приверженцы «Клада», к сожалению, не увидели, что на путях поисков новой стилистики Чхеидзе потерпел пусть и поучительную, но неудачу. А она налицо.

Дело в том, что любая эксцентрика, если она хочет быть искусством, требует пусть и неправдоподобной, но правды. Величие Чаплина, его отличие от современных ему комиков, от Честера Конклина до Гарольда Ллойда, в том, что он в парадоксальной, эксцентрической, совершенно неправдоподобной форме выражает безукоризненную правду человеческих отношений.

Основная беда фильма «Клад» в том, что в угоду заранее заданному тезису и режиссер и актеры говорят неправду. Режиссер и драматург и знать не хотят о законах человеческого поведения. Реакции героев фильма не только неправдоподобны, но и неправдивы. Волей своих создателей персонажи становятся марионетками, разыгрывающими сюжет.

Это происходит потому, что все содержание фильма сведено к его сюжету, к иллюстрации продиктованных им ситуаций. Судя по картине, Чхеидзе уверен, что сюжет способен заменить мысль режиссера. Излагая его, он не заботится о движении всей «стилистической массы» картины. Поэтому она эклектична, поэтому в ней хорошие реалистические детали соседствуют с примитивной символикой, а натурализм актерского исполнения подчиняется аллегорическим задачам. Режиссер как будто и не искал стиля картины, ее жанра, ее образа.

А ведь настоящая режиссура прежде всего в последовательном развитии конкретной мысли. В этом развитии все компоненты кинематографа — и диалог, и актерское исполнение, и монтаж, и изобразительные решения — подчинены единой задаче, задаче создания образа события, образа судьбы героев. В движении событий, в движении судеб конкретизируется замысел, материализуется мысль.

И вот картина, сделанная с умением, с находками, с интересными подробностями, с новаторскими тенденциями, все же оказывается незрелым, несовершенным произведением. Она лишена главного — режиссерского замысла, режиссерского решения, режиссерской мысли.

А режиссура — прежде всего мысль.

Вот почему мне трудно подобрать эпитет для характеристики создателей картин, в которых есть все компоненты умения и даже таланта, но нет главного — мысли.

К сожалению, Р. Чхеидзе, показавший в предыдущих своих фильмах, что он режиссер, в «Кладе» спустился до степени ученичества.

И. ЛЕВШИНА

# Все начинается со сценария

Первое впечатление от фильма «Тишина» * вполне благополучное. Правда, он глубоко не взволновал, ничем не восхитил, но ничем и не возмутил. Благородный замысел, грамотная режиссура, хороший профессиональный уровень операторской работы, актерские удачи (Р. Куркина, К. Байсеитов). Добротная средняя картина. Ну что ж, средние картины, видимо, тоже имеют свое право на жизнь. Однако, возвращаясь мысленно к фильму, думая о его авторах, молодых способных людях, которые не должны довольствоваться «средним уровнем», мы приходим к необходимости поговорить о картине более глубоко и заинтересованно.

Пусть в фильме не чувствуется уверенной руки мастера—мастерство вырабатывается не на одной и не на двух картинах. Пусть нет в нем ни необычных режиссерских решений, ни принципиально больших актерских достижений. Но должно же в картине в чем-нибудь—или в общей направленности вещи, или в каких-то деталях—проявиться свое, индивидуальное, свое молодое и полемическое. Неужели это естественно, когда молодые и одаренные люди предлагают грамотный, средний, не остающийся в памяти (чтобы не сказать—посредственный) фильм?

Замысел «Тишины» определить нетрудно, поскольку он неоднократно впрямую высказывается персонажами фильма. «Мы часто забываем о людях, которые сеют хлеб, ткут материю, строят дома... Конечно, запустить спутник или собрать огромный урожай — это подвиг, но на станции «Тишина» просто одиннадцать лет не было крушений... И это тоже подвиг. Этот подвиг не осознается стрелочниками и обходчиками, встающими спозаранок и делающими свои незаметные дела, которыми и они оберегают для всех мир и тишину... А снег— везде (и на глухой станции, и в столице) одинаковый... если внимательно присмотреться...» .

Это не мое понимание замысла фильма, а почти дословное воспроизведение сентенций, произносимых героями. Сразу же возникает ощущение какой-то противоестественности: если фильм действительно посвящен героям, не осознающим своего героизма, то, пожалуй, все эти благородные, но достаточно прописные истины в их устах выглядят в общем-то фальшиво и ненужно. Неужели стрелочник или обходчик при исполнении своих служебных обязанностей или в кругу семьи способен в подобном плане философствовать о жизни и своем назначении в ней? Может быть, «Тишина» — фильм монументально-поэтического жанра, когда герои много говорят и вслух думают о себе? Нет, «Тишина» — бытовая драма, и поэтому «высокие слова» здесь вовсе не диктуются законами жанра. Так, может быть, беда фильма просто в небольших редакторских недоделках? Стоило бы убрать все эти сентенции, дать героям возможность жить на экране своей немудреной жизнью, полной человеческими радостями, и горестями,— и фильм зазвучал бы совсем поиному?

Нет, и редакторская правка здесь ничего бы не изменила. Представим, что сентенций нет и не было в фильме. Есть сами герои и их судьбы. Зритель не смог бы, просмотрев фильм, прийти к тем мыслям, которые декларируются создателями картины. Зритель никогда бы и не догадался, что ему хотели сказать о простых людях, «сеющих хлеб и ткущих материю», о «стрелочниках и обходчиках, годами смазывающих буксы и стучащих по рельсам», потому что этих людей в фильме просто... нет. Есть совсем другие люди и другие судьбы.

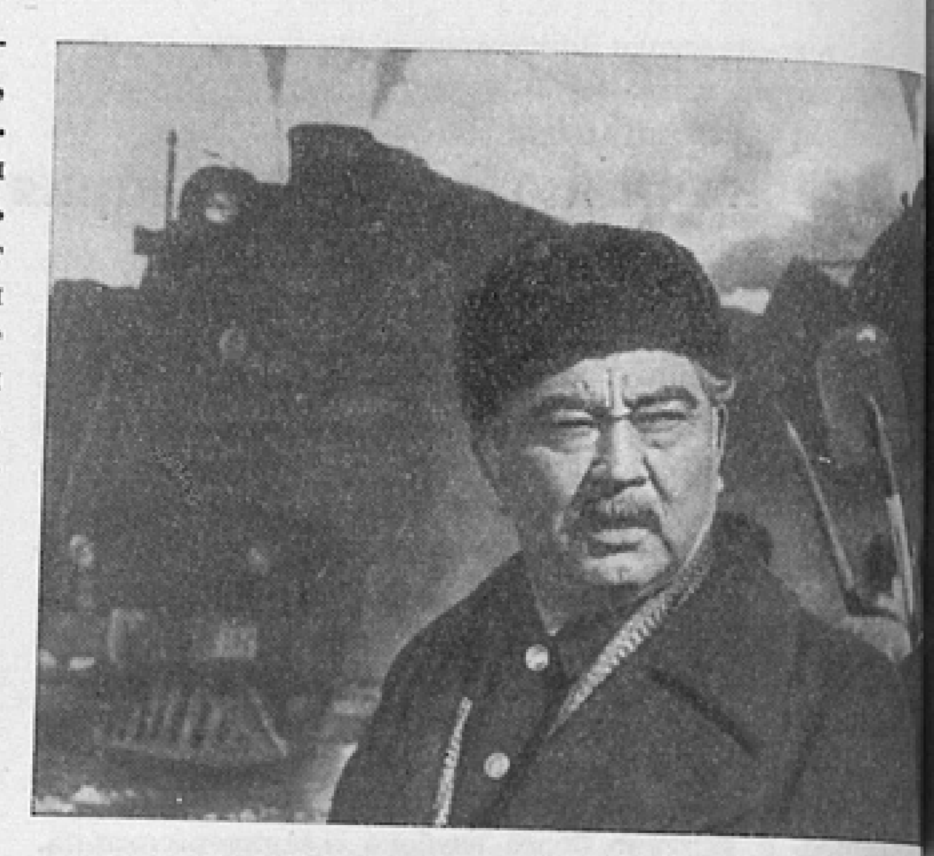
Есть в фильме ученый, историк Сафонов (А. Карпов), по учебнику которого учатся студенты наших вузов. В жизни доцента Сафонова произошло непоправимое несчастье: он ослеп после фронтового ранения. Вряд ли молодой способный ученый жил бы на маленькой станции «Тишина» и преподавал бы детям историю, если бы страшная беда не искалечила его жизнь.

Героиня фильма — молодая учительница Ольга Петровна (Р. Куркина). В ее жизни тоже случилась беда: она разошлась с мужем, очевидно, человеком недостойным, и, взяв пятилетнего сынишку, уехала «куда глаза глядят» ... Если бы не случилось с ней этого горя, то она бы никогда и не знала, что есть на свете такая маленькая станция «Тишина»... Жила бы она в Москве, «на Сретенке, против ювелирного магазина», спорила бы о балете, ходила в театр, преподавала бы в столичной школе.

«Не повезло» и знатному машинисту Хакиму Оспанову (К. Байсеитов). Свое назначение начальником станции «Тишина» после славной тридцатилетней работы на паровозе он переживает как изгнание, как большую несправедливость и оскорбление...

* Сценарий Б. Теткина. Постановка А. Карпова. Оператор М. Аранышев. Художник Ю. Вайншток. Композиторы А. Бычков, Е. Брусиловский. Звукооператор Г. Мирошниченко. «Казахфильм», 1960.

Вот ведь какие герои в «Тишине». Люди с изломанными судьбами, люди, обиженные жизнью, люди, по сути дела, случайные здесь, на станции «Тишина». Их судьбы, показанные в фильме, в какой-то степени убеждают зрителя, что никакие несчастья, пусть даже непоправимые (слепота Сафонова), не могут сломить человеческого духа. Человек живет, борется со своим несчастьем и в конце концов находит радость и удовлетворение жизнью в том, о чем он раньше и не подозревал, ибо жизнь неисчерпаема и многообразна... Что ж, это тоже неплохая мысль и неплохая тема для фильма. Но тогда нужно делать другой фильм, так как здесь, в «Тишине», герои и их судьбы находятся в полном несоответствии с общей направленностью картины и одно мешает другому. Тема, заключенная в человеческих судьбах, не звучит, так как герои «мобилизованы» на «устное доказательство» совсем другой темы. А устно декларированная тема не звучит, потому что герои, которые могли бы ее донести, вытеснены из фильма посторонними, случайными для этой темы персонажами.



«Тишина». К. Байсеитов — Оспанов

Правда, в отдельных эпизодах мы встречаемся с героями, отвечающими замыслу картины. Очень хорош старик обходчик: очевидно, не первый десяток лет он обходит свой участок дороги, знает на ощупь каждую шпалу. В начале фильма мы узнаем, что у него родился внук. В конце фильма у внука уже шесть зубов — богатырь! Как жаль, что мы не познали жизни героя, его семьи, его духовного мира. Как жаль, что ничего не сказал нам фильм и о его напарнике — молодом обходчике, милом, «чудном» парне, который никак не может доказать любимой девушке (где-то за кадром), что за него стоит выйти замуж... А вот группа молодежи прошла мимо Оспанова. Юноши и девушки станции «Тишина» с баяном, с «Подмосковными вечерами»! Они проходят не только мимо Оспанова, они проходят мимо зрителя...

«Тишина». Р. Куркина — Ольга Петровна



Очевидно, это они и есть — люди, «сеющие хлеб и ткущие материю». Но промелькнули они только в случайных эпизодах, а не определили собой, своими характерами содержание картины.

Все эти размышления о фильме приводят к выводу, что уже сценарий предопределил нечеткость, невыразительность, посредственность будущего фильма. Эта посредственность усугубляется еще и тем, что сама направленность фильма — обыкновенный герой, незаметный подвиг — перешла в принцип, стиль режиссерской работы. Фильм решен грамотно, просто, но чересчур сдержанно. Сдержанность эта переходит уже в бесстрастие, холодность и, в конце концов, в серость. А ведь это принципиально неверно. Об обыкновенном можно и нужно говорить взволнованно и страстно. Когда «обыкновенность» героев и событий приводит к серости в изображении происходящего, это чрезвычайно досадно, особенно в работах молодых художников.

Б. АЛЬТШУЛЕР, А. ВАСИЛЬЕВ

# Путь к высокому жанру

Работники научно-популярной кинематографии зачастую сами принижают значительность создаваемых ими фильмов. Чего стоят одни только названия некоторых из них: «Возобновление леса на концентрированных вырубках», «Новое в организации доения коров» или «Пути повышения качества шерсти». Можно тысячу раз ссылаться на то, что фильмы эти заказные, специальные, учебные, инструктивные, только для сельской киносети... все равно, в них забыто главное: зритель и в положении учащегося остается человеком. А когда человеку скучно, он засыпает, уходит, короче говоря, не смотрит.

И вот выходит на экраны фильм «...плюс электрификация...» *, кстати тоже заказной. Шесть частей, рассказывающих об этапах развития электрификации, об энергосистеме, о гидро- и атомных станциях, о сложной энергетической технике и ее автоматизации... Скучно? Ни на минуту! Интересно, полезно, а для кинематографистов еще и очень поучительно.

В чем же секрет удачи съемочного коллектива этой картины? В ярко выраженном отношении авторов ко всему, о чем рассказывается в фильме. Они искренне и горячо были восхищены великими трудами человека, и это свое чувство передали зрителям.

Линии электропередач — это линии жизни, говорят авторы. ГЭС не просто холодные объекты, а «памятники нашей великой эпохи, воздвигнутые на века». Мачтовые сосны, которые со стоном падают подрубленные,— это прообразы мачт будущих электрических трасс. Символом будущего врывается в дикий сибирский пейзаж стремительная «Ракета». И о начале строительства Красноярской ГЭС возвещает звонкий требовательный крик новорожденного младенца.

Авторы дают величественную панораму этапов электрификации страны: машинные залы, снятые как дворцы электричества, детали турбин, поданные как гигантские конструкции, линии электропередач, показанные как кровеносные сосуды страны, фантастически прекрасная, пока еще запечатленная лишь воображением художника Красноярская ГЭС, карта страны, сверкающая мириадами электрических огней... И все это — в развитии. Мы как бы видим рождение энергосистемы страны. Идея электрификации донесена до зрителя не «цифирью» и отчетностью, а образами. Авторы широко раскрывают публицистическую тему своего произведения: это сделано и делается для счастья человека.

Со школьной скамьи впитывали мы слова Ленина: «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны». Авторы назвали свой фильм «... плюс электрификация...». Но рассказывают они и о тех, для кого электрификация осуществляется. Этот эмоциональный, человечный аспект фильма очень существен. Десятки раз авторы находят повод вспомнить о людях, ввести в фильм живые чувства современников. Мы попадаем то в простую семью, где нам показывают добрую работу электричества в быту. То, глядя на вечерний Енисей, вспоминаем вместе с авторами фильма монолог чеховской героини о «небе в алмазах». То с любопытством вглядываемся в молодые лица тех, кого запечатлела кинокамера на берегах Ангары, у горных стремнин Грузии и в песках Средней Азии. Да, подлинный герой этого фильма — человек, хоть и кажется он порой крошечным рядом с грандиозными творениями своих рук.

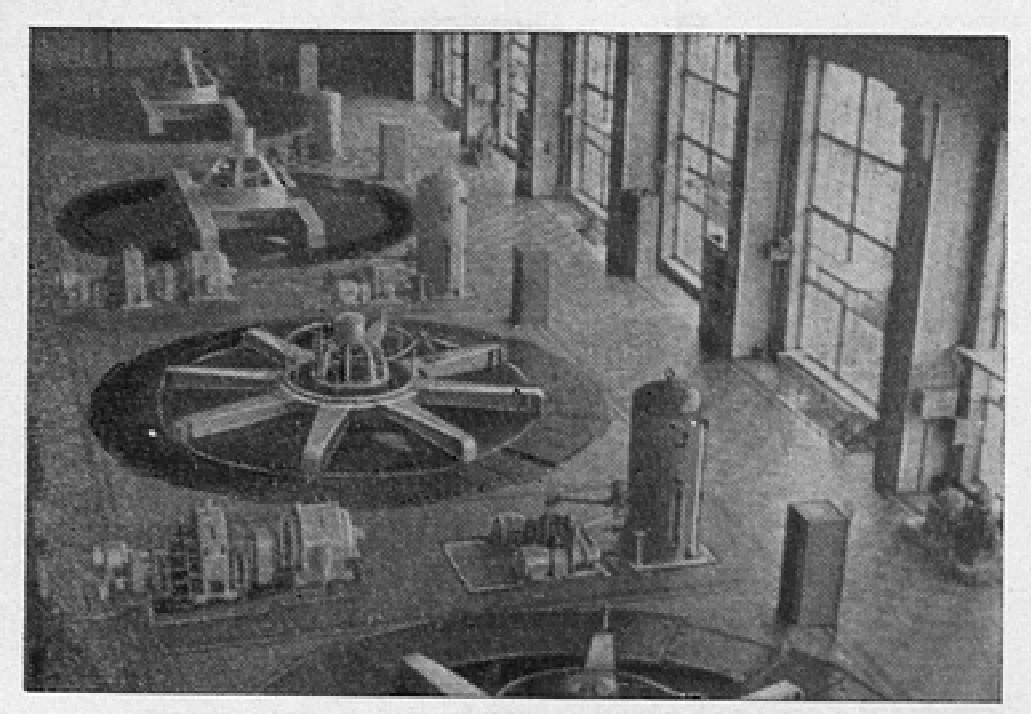
Вот мы видим хроникальные кадры: Ленин выступает на заседании Конгресса Коминтерна. Слышим его слова: «12 тысяч киловатт — это очень скромное начало. Быть может, иностранец, знакомый с американской, германской или шведской электрификацией, над этим посмеется. Но хорошо смеется тот, кто смеется последним».

«Кто же смеется последним?» — спрашивают авторы фильма. И показывают панораму улыбающихся, смеющихся лиц. Операторы поднимаются на головокружительную тридцатиметровую высоту, чтоб увидеть лицо верхолаза. Они «собирают» улыбки крановщиков, бетонщиков, бурильщиков, догоняют летящий электровоз, чтобы заглянуть в лицо машинисту. Так создается талантливая киносюита «Кто смеется последним».

Став человечной, тема электрификации расправила плечи и, как небезызвестный пушкинский герой, выбила дно из глухой бочки. Великая тема вышла на простор. Фильм об электрификации приобрел эпическое звучание.

Но эпическое содержание картины требует достойно отвечающей ему художественной формы. И с

* «... плюс электрификация...». Авторы сценария Г. Фрадкин, Н. Чупраков. Режиссер Н. Чуриков. Операторы Л. Качурьян, А. Миссюра. Режиссер-мультипликатор В. Миллиоти. «Моснаучфильм», 1961.



«...плюс электрификация...»

этой точки зрения в фильме есть места просто великолепные. Но есть и просчеты — ряд торопливых, неискусных эпизодов, разрушающих художественную форму и стиль произведения.

Возьмем композицию картины. В ней мы встретим подлинно эпические сопоставления. Пролог, показывающий сегодняшнюю могучую энергетику и памятные дни 1918 года, когда стремительное перо Ленина (это хорошо показано в фильме) написало: «электрификация + советская власть = коммунизм».

Показ единой энергетической системы страны стоит рядом с прекрасным эпизодом, рассказывающим о том, как СССР обгоняет капиталистические страны в производстве электроэнергии.

Многообразие аспектов, в которых предстает тема фильма, сообщает ему симфонизм. Сюита улыбок, взгляд на советскую энергетику глазами пораженного американца (Гарримана), рассказ об использовании электричества в одной семье и о сердце всей энергетической системы СССР — все это компоненты эпопеи по смыслу, но не всегда — по исполнению.

Вот авторы подводят нас к рассказу о единой энергетической системе. Перед глазами зрителя превосходно нарисованная карта Союза. Она переливается огнями, меняется в цвете, она живет. На ней наступает утро и вечер. Затем мы попадаем в диспетчерский пункт единой энергетической системы. Авторы говорят: здесь бьется энергетическое сердце страны. Сказано сильно! А снято удивительно неинтересно. Кажется, режиссер не осознал художественного значения этого эпизода. Он подошел к кульминационному моменту рассказа, как равнодушный хроникер. Здесь нужны были особые ракурсы, особый ритм повествования, чтобы передать поразительное — четыре человека управляют всем электричеством страны! Вместо этого — скучные, аккуратно снятые кадры. Люди — волшебники, обладающие властью над электроэнергией, показаны неинтересно, буднично.

А ведь находят авторы краски, достойные эпоса в других эпизодах! Врезается в память, как могучий образ, испытание передачи больших потоков электроэнергии на сверхдальние расстояния. Мы видим огромный зал с грандиозной испытываемой установкой. Вдруг на нее обрушиваются потоки ливня, удары молний... и мы понимаем: это в эксперименте столкнулись стихии Природы и титаническая сила Человека. Это подлинно эпический образ.

Или вот другой блестящий мультипликационный эпизод, рассказывающий о том, как СССР обгоняет зарубежные страны в производстве электроэнергии.

На экране под музыку С. Прокофьева мчатся игрушечные электровозы. Над ними развеваются флаги стран. Они пролетают мимо рисованных электростанций, мимо верстовых столбов, обозначающих годы. Идет дикторский текст: «По выработке электроэнергии мы обгоняли одну за другой западные страны. Наш советский гудок с каждым годом звучал за их спиной все ближе, громче, все требовательнее: «Посторонитесь, господа!» Позади уже Швеция, Швейцария, Норвегия. Мы обгоняем Италию, опережаем Японию. Оставляем позади Францию, Англию. Осталась только Америка. Пока она еще впереди. Но надолго ли?»

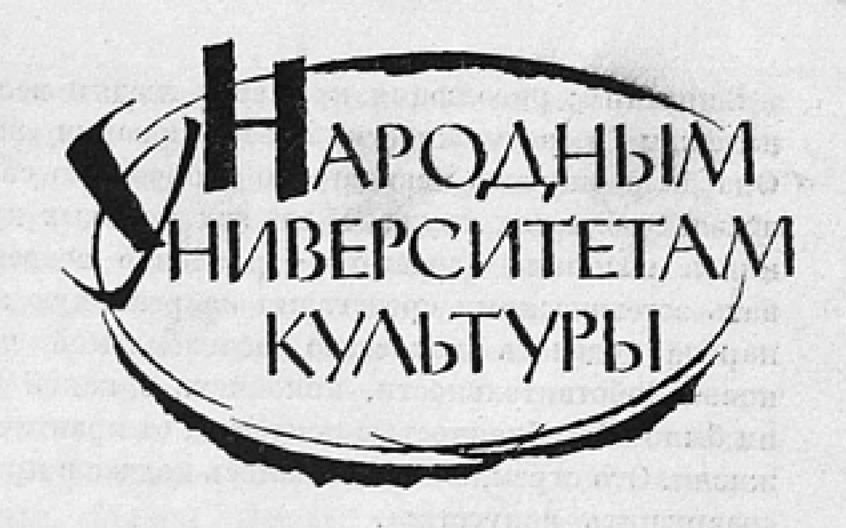
Этот эпизод дает яркий, живой образ того, что в другом фильме предстало бы скучной таблицей, диаграммой, беспомощной цифровой мультипликацией.

Таких отлично решенных эпизодов в картине немало.

●

Фильм «... плюс электрификация...» — интересное, очень нужное народу произведение. То, что достигнуто в нем, а также и то, что решительно не получилось,— значительнее для нашего научно-популярного киноискусства, нежели аккуратная безупречность иных картин.

Фильм воспринимается как победа большой темы в киноискусстве. Он показывает дороги к решению других крупнейших современных тем научно-популярного кино.




Л. КОЗЛОВ

# Творчество С. М. Эйзенштейна

1

Сергей Михайлович Эйзенштейн был не просто великий мастер искусства кино, но один из создателей этого искусства. Вдохновленный к художественному творчеству революцией, он нашел свое призвание в молодой, тогда еще не вполне созревшей области культуры — в кинематографе. Фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» вместе с произведениями Пудовкина и Довженко, возвестив рождение социалистического реализма в кино, поднял кинематограф до высот великого искусства и вывел советское кино на ведущее место в мире. С самого начала своего творческого пути и до последнего дня жизни Эйзенштейн — как режиссер и как теоретик — всегда искал новые, все более совершенные средства для того, чтобы выразить на экране высокие идеи времени. Устремленный в будущее, навстречу невиданным и неиспользованным возможностям своего искусства, Эйзенштейн в то же время опирался на многовековой опыт художественного мастерства, накопленный человечеством: от европейской реалистической прозы XIX века до древней китайской живописи и от музыки Баха до пушкинского стиха.

Эйзенштейн рассматривал кино как высшую ступень развития искусства. «Новые творения,—писал он о произведениях кино,—по природе своей будут несоизмеримы с творениями прошлых эпох совершенно так же, как несоизмерима эпоха, породившая в XX веке страну социализма, чего не было дано ни одной из предыдущих эпох человеческой истории». Об этом он мечтал, во имя этого трудился, к этому он прокладывал пути. Созданные им фильмы навсегда остались в истории социалистической художественной культуры. Бесчисленные замыслы Эйзенштейна—даже те, которые не достигли своей цели, даже те, которые остались неосуществленными,—побуждают к новым и новым творческим исканиям.

2

С. М. Эйзенштейн родился 23 января 1898 года. Интеллигентная буржуазная семья, в которой он рос, много позаботилась о его образовании. Воспитание же и формирование личности Сергея Эйзенштейна постепенно, год за годом, становилось делом его самого и времени. С детства он увлекся искусством: графикой, живописью, театром. Сверстники Эйзенштейна помнят его бесконечно фантазирующим, все время рисующим что-то во множестве альбомов. Это могло так и остаться детским увлечением. Но рядом шла большая и бурная жизнь, полная сдвигов и потрясений. Эйзенштейн-мальчик на всю жизнь запомнил кровавые дни подавления революции 1905 года. Эйзенштейн-подросток ясно ощутил грозную атмосферу начала мировой войны. Наконец, Эйзенштейн-юноша стал свидетелем великих событий Октября 1917 года в Петрограде. И если увлечение искусством обостряло в нем чутье к жизни, то жизнь властно призывала к деятельности, к творчеству.

Студент Эйзенштейн вступает в ряды народной милиции, а затем покидает Институт гражданских инженеров и уходит на фронт защищать красный Петроград. В конце 1920 года его направляют в Москву. И все это время в нем зреет мечта посвятить себя искусству.

Приехав в Москву, он поступил работать художником в театр Пролеткульта, а спустя некоторое время сблизился с «Левым фронтом искусства», во главе которого стоял Владимир Маяковский.

Едва начав свой путь в искусстве, Эйзенштейн, подобно некоторым своим сверстникам, провозгласил... разрушение искусства. Пожалуй, никогда этот лозунг не одухотворялся такими высокими целями, как в те годы, в манифестах того поколения, к которому принадлежал Эйзенштейн. Каковы эти цели?

Вспомним: революция принесла людям великие надежды и возможности преобразования жизни. Она дала ощутить невиданную творческую свободу во всех областях труда. У многих молодых художников возникло страстное стремление воздействовать эстетическими средствами на реальную жизнь народа, сделать искусство неотъемлемой частью новой действительности, покончить с какой бы то ни было обособленностью искусства от практической жизни. Это стремление облекалось подчас в призывы «разрушить искусство».

«Ниспровергая», молодежь тем самым выражала также и свое неприятие старого в искусстве, ненависть к омертвевшим традициям, к рутине и закостенению, к грузу штампов, мешавших выразить новое ощущение жизни.

Вот что значил лозунг «разрушения искусства» для молодого Эйзенштейна. Была в этом лозунге и ошибочная, вредная сторона, выражавшая отрицание законов искусства, отказ от всего, что достигнуто художественной культурой прошлого. Но что касается Эйзенштейна, то пафос «разрушения» не мешал ему заниматься глубоким и серьезным познанием законов и «тайн» искусства в режиссерских мастерских В. Э. Мейерхольда, выдающегося мастера и экспериментатора русского и советского театра.

Пройдя через разнообразнейшие эстетические и философские увлечения, Сергей Эйзенштейн быстро и бесповоротно сделал выбор. В философии он избрал марксизм, а в творчестве — «тот реализм, который означает реальное соучастие в пересоздании жизни» (как он говорил впоследствии).

И хотя отнюдь не сразу Эйзенштейн-художник осуществил в своих произведениях принципы социалистического реализма и еще позднее пришло к нему зрелое овладение марксистским методом в теории искусства, уже в первых своих художественных опытах он твердо встал на тот путь, который сам он определил словами: «Через революцию к искусству, через искусство к революции».

## 3

Первой самостоятельной режиссерской работой Эйзенштейна была постановка «На всякого мудреца довольно простоты» (театр Пролеткульта, весна 1923 г.). Спектакль этот едва ли можно считать постановкой пьесы Островского — слишком далек он был от нее. От пьесы остались только название да внешняя сторона фабулы, взятая как повод, как «рамка» для злободневной агитсатиры на политическую тему. Все это было воплощено эстрадно-мюзик-холльными и цирковыми средствами — от средств психологического театра, подробно рисующего характеры, режиссер отказался. Но целью его была не диверсия против классики, а сценическое зрелище нового типа. Какое именно — он попытался объяснить в своей статье «Монтаж аттракционов». Вот основные ее мысли. Цель театрального зрелища — в максимальном агитационном воздействии на современного зрителя. Сначала нужно точно рассчитать, какое это должно быть воздействие, а уж исходя из этого решать, что показывать зрителю, какой брать сюжет и как его перекраивать. Спектакль надо рассматривать именно как «систему воздействий» (или, по тогдашней терминологии автора, «монтаж аттракционов»).

Каким бы путаным и огрубленным ни был этот манифест, нам следует увидеть прежде всего то, что было плодотворно в подходе Эйзенштейна к искусству. Действенный отклик на реальную жизнь был осмыслен им как главная задача искусства. Мышление художника освобождалось из-под власти канонов и штампов традиционного сюжета. Заново пересматривался и проверялся многообразный арсенал режиссерских средств.

Эйзенштейн поставил еще два спектакля: «Слышишь, Москва?» и «Противогазы» — они были смелым развитием принципов агитационного театра. Но вскоре Эйзенштейн решил уйти из театра в кинематограф, увидев в нем искусство, более близкое своим замыслам, более гибкое по средствам, более современное.

К концу 1924 года он поставил фильм «Стачка». Советская критика признала этот фильм как свидетельство рождения нового, революционного кинематографа.

Фильмов на революционные темы было создано к этому времени немало. Но, как правило, они развивали творческие принципы, найденные еще в дореволюционном кино. Приметы новой действительности изображались подробно и добросовестно, а новый взгляд на мир, новое понимание истории получало слабое, схематичное выражение. Сильнейшей стороной фильма «Стачка» была как раз новизна художнического взгляда на историю.

Построенный на материале исторических документов, фильм (по замыслу его создателей) должен был стать своего рода исследованием форм классовой борьбы. В нем не было сюжета в старом смысле слова — сюжета, построенного на личных отношениях людей.

Героем фильма, главной действующей силой в изображаемых событиях стал не отдельный персонаж, а рабочая масса, взятая как целое *. Кинематографический образ массы в «Стачке» был худо-

* Об образе массы у Эйзенштейна см. в очерке Н. Васильевой «Советский историко-революционный фильм» («Искусство кино», 1961, № 5).

жественным открытием Эйзенштейна. Такого образа еще не знало мировое кино, и он не мог быть создан средствами театра. Роль народных масс в истории нашла в «Стачке» яркое осмысление. Огромным достоинством фильма была суровая подлинность в показе событий. Этого режиссер достиг в содружестве с замечательным оператором Эдуардом Тиссэ.

Первый фильм Эйзенштейна не был совершенен. Единство стиля в нем часто теряется, некоторые эпизоды поставлены в эксцентрической театральной манере. В фильме явственно сказалось стремление режиссера испытать как можно больше разнообразных приемов кинематографической выразительности.

Последнее вполне понятно. Молодым был не только режиссер, молодым было киноискусство. Его образные возможности далеко еще не раскрылись, испытывать их было делом каждого подлинного новатора, и в этом отношении Эйзенштейн сразу же стал рядом с такими признанными вожаками молодого кинематографа, как Лев Кулешов и Дзига Вертов. Вместе с тем Эйзенштейн более чем кто-либо стремился к тому, чтобы новые выразительные средства и приемы объединились в органическом целом, в новом художественном методе.

Произошло это спустя год после «Стачки», когда Эйзенштейн создал свой новый фильм «Броненосец «Потемкин».

## 4

История создания фильма «Броненосец «Потемкин» широко известна. Эйзенштейну была поручена юбилейная постановка к 20-летию первой русской революции. Сценарий Н. Ф. Агаджановой «1905 год» охватывал огромный круг событий и мест действия. Подготовительный период затянулся. В конце концов съемочная группа выехала на юг, в Одессу. Жесткие сроки постановки вынудили резко ограничить материал сценария. В течение трех месяцев осени и зимы 1925 года Эйзенштейн поставил фильм об одном из эпизодов революции — о восстании матросов броненосца «Потемкин». Как мы видим, условия работы заставили менять первоначальные планы. Это дало некоторым западным историкам повод объявить случайным само появление фильма «Броненосец «Потемкин». На самом же деле это был образец победы над случайностями, образец верности замыслу.

В Эйзенштейне жило ясное и зрелое ощущение темы, основанное на «памяти сердец» его поколения и на глубоком изучении исторического материала. Поэтому он смог использовать даже случайности — вплоть до тумана, неожиданно нарушившего ход съемок,— для того, чтобы создавать образы, которые развивали бы и дополняли тему, становясь органической частью фильма. И когда задуманная по сценарию картина «1905 год» лишилась как будто своей широты, Эйзенштейн сумел придать ей невиданную для мирового кино глубину. Взяв частный эпизод революционной борьбы — матросское восстание, впоследствии подавленное,— он раскрыл в нем логику, величие и непобедимость русской революции в целом.

Когда-то, еще на заре кинематографа, был найден один из принципов искусства кино: способ выделять крупным планом деталь, раскрывающую целое. К примеру, лицо человека или его рука, укрупненные, показанные во весь экран, предельно приближенные к зрителю, приобретали особый смысл, говорили о человеке, его чувстве или состоянии, объясняли его душевные движения и поступки несравненно глубже и сильнее, чем если бы зритель видел человека на экране только общим планом, только вообще. Крупный план дал возможность вскрывать в изображаемом предмете самое значительное.

О фильме «Броненосец «Потемкин» можно сказать, что все его кадры — и крупный план революционера Вакулинчука, призывающего к восстанию, и изображение матросской массы, высыпавшей на палубу, и повисшее на корабельных канатах пенсне подлеца врача, и взвивающийся на экране флаг восстания, и тот кадр, в котором столкнулись царские палачи и мать с ребенком на руках, и, наконец, могучий силуэт корабля, разрастающийся во весь экран в финале фильма,— что все эти крупные, средние и общие планы, сменяя друг друга и сливаясь в художественное целое, образуют как бы единый «крупный план» совершающейся революции.

Зритель поставлен лицом к лицу с историей В сюжете фильма не играют определяющей роли взаимоотношения отдельных персонажей. Эйзенштейн стремился здесь (как и в «Стачке») непосредственно раскрыть судьбы народных масс. В «Потемкине» это намерение воплотилось в классически строгой и цельной композиции. Можно повторить вслед за Эйзенштейном, что основными героями фильма являются Броненосец и Город. Иначе говоря — рождающийся революционный коллектив матросов и людская масса на берегу, стремящиеся друг к другу и в то же время поставленные лицом к лицу с бесчеловечным царским режимом. Становление революционного единства — вот внутренняя тема фильма.

Вершиной мирового кино стал трагический эпизод «Одесская лестница». Люди — живые, неповторимые в своем облике и поведении, полные естественных человеческих чувств — собрались, чтобы взглянуть на революционный корабль, зовущий к свободе. За это их расстреливают, секут, топчут царские каратели — обездушенные, лишенные лиц,

сведенные в шеренги и превращенные в механизм для убийства... В литературе разных стран этот эпизод десятки раз анализировался как образец искусства монтажа. Действительно, монтажное сочетание и перемежение кадров позволило здесь как бы растянуть время и проследить множество отдельных людских судеб. Но главное — в этом подробном и четком монтажном «анализе» преступления выразилась беспредельная боль за людей и воплотилась глубокая мысль. Трагедия, разыгравшаяся на ступенях одесской лестницы,— это трагедия людей, связанных между собой лишь добрыми чувствами, но не коллективной волей. «Свобода достается только сильным»*,— писал Ленин в 1905 году. И мы видим на экране, в чем сила революции. Она не только в залпах орудий, не только в очистительном гневе, заставляющем ожить и взреветь каменных львов... Сила революции прежде всего в единстве мысли и воли человеческого коллектива — в единстве, которое сильнее всякого оружия.

Мысль об этом утверждается всем действием фильма, от его начала и до последних кадров, когда восставший броненосец, осененный красным флагом, с победой проходит сквозь строй царской эскадры, приветствуемый ее матросами.

Этот фильм заставил миллионы людей на земле почувствовать правду революции. В фильме не просто показана судьба народа и не просто выражено сочувствие ей. Народные судьбы раскрыты с точки зрения человека из народа. В согласии с режиссерской волей камера Эдуарда Тиссэ — а с нею и зритель — как бы врывается в гущу изображаемых событий. Зритель чувствует себя заодно с матросами, бросающимися к оружию, и с людьми, оплакивающими убитого революционера. Зритель проходит с народной массой через ее колебания и поражения, разделяет с ней тревогу ожидания и торжество солидарности. Зритель видит революцию глазами ее участника, близко, рядом с собою, «хлеба нужней, воды изжажданней», как говорил Маяковский.

Слить воедино позицию художника и точку зрения представителя народа, высказать глубочайшие мысли как бы голосом простого человека — это огромная задача.

Решив ее средствами кино, Эйзенштейн утвердил себя как великий художник-новатор и в то же время продолжил высокую традицию русского классического реализма.

Художественное содержание «Броненосца «Потемкин», полнота выражения нового взгляда на действительность делают этот фильм важнейшей вехой в становлении социалистического реализма в советском киноискусстве.

* Ленин, Соч., т. 9, стр. 272.

Критики сравнивали этот фильм с классической трагедией и песней, с эпопеей и симфонией. Все эти сравнения по-своему удачны и в то же время недостаточны. Взятые вместе, они означают, что средствами молодого искусства кино было создано художественное целое, не уступающее по совершенству высоким творениям «старых» искусств — будь то музыка, поэзия или театр. К совершенству этому привели художника идеи, рожденные революционной действительностью.

«Броненосец «Потемкин» и вышедший вслед за ним фильм Всеволода Пудовкина «Мать» явились началом советской кинематографической классики.

## 5

Успех «Потемкина» вызвал в двадцативосьмилетнем режиссере ощущение громадной творческой ответственности. Эйзенштейн поставил перед собою цель: создать кинематограф невиданной идейной глубины и силы. Для этого он хотел теоретически определить сущность киноискусства и полностью раскрыть его выразительные возможности.

Эйзенштейн решил, что сущность киноискусства заключается в монтаже, то есть в соединении, сопоставлении и противопоставлении различных кадров. Ведь самые яркие и очевидные достоинства «Потемкина» связаны были с монтажом. «Потемкин» доказал, что при помощи монтажа можно не только рассказывать о событиях, но давать событиям художественное осмысление, воплощать идею. И именно монтажные средства позволили режиссеру создать образ массы как единого, действующего целого! Все это так. Но, сводя творческий процесс к монтажу снятых кадров, Эйзенштейн не исследовал другие не менее важные причины победы «Потемкина». Это прежде всего ясность и конкретность художественного замысла, связанные с глубоким изучением жизненного материала и воплотившиеся в классически строгом построении фильма как целого. Ставя превыше всего идейность искусства, Эйзенштейн, однако, упускал из виду, что новое искусство требует от художника не только поэтического ощущения революции и ее целей, но глубокого изучения и ясного понимания тех реальных процессов, которые происходят в изображаемой действительности.

Все это нужно иметь в виду, чтобы оценить значение тех двух фильмов, что были созданы Эйзенштейном вслед за «Броненосцем «Потемкин», и вместе с тем понять, почему они уступают «Потемкину» в художественной целостности и совершенстве.

Первым из них был фильм «Октябрь», создававшийся к десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

Талант Эйзенштейна-режиссера и на этот раз проявился с огромной яркостью. Советская общественность высоко оценила достоинства картины. «В ней много прекрасного»,— так писала Н. К. Крупская на страницах «Правды».

Прекрасны в картине прежде всего народные сцены: торжественная встреча Ленина на Финляндском вокзале, красногвардейцы у Смольного, взятие Зимнего дворца. Эти сцены «Октября» представляют такое редкостное сочетание хроникальной достоверности и поэтической силы, что впоследствии их стали с равным успехом включать и в документальные и в художественные фильмы о революции. Полны драматизма и надолго запомнились зрителю кадры, изображающие разгон июльской демонстрации и разведение невских мостов.

Лучшими в фильме стали как раз те сцены и кадры, в которых монтажное мастерство служило воссозданию исторических событий во всей их конкретности. Но Эйзенштейну во время работы над фильмом представлялось, что самыми новаторскими и принципиальными должны стать другие эпизоды — те, в которых монтаж служит прямому выражению авторских мыслей, суждений, политических оценок. В фильм было включено немало монтажных сравнений и метафор. Среди них — блестящие кадры Керенского на дворцовой лестнице, образно выразившие всю меру ничтожества авантюриста. Но чаще всего авторские суждения воплощались через символический показ вещей: так, сопоставляя различные изображения божеств и идолов, Эйзенштейн сделал зримой бессмысленность религии. В связи с этим и родилась у режиссера гипотеза об «интеллектуальном кино», которое будто бы сможет зримо выражать социальные, политические, научные идеи через сопоставление двух или нескольких кадров, делая ненужным подробное изображение жизни. Гипотеза эта была нереальной, ибо отрывала идею от образа, мысль от чувства, подменяла непосредственное изучение жизни умозрительным о ней рассуждением... «Интеллектуальные» эпизоды фильма «Октябрь» внесли в ткань революционной хроники элемент острого публицистического плаката, но отнюдь не создали тот перелом в киноискусстве, о котором мечтал Эйзенштейн.

Неудачей фильма оказалось воплощение образа Ленина. Если главным в создании фильма становится монтаж кадров, то психологическая актерская игра делается не обязательной и актер может быть заменен типажем (человеком с наиболее выразительной внешностью). Исполнитель роли Ленина был выбран по внешнему сходству. Когда же камера приближалась к его лицу, то оказывалось, что никакое сходство, никакое подражание ленинской мимике не может заменить внутреннюю духовную жизнь в образе, которой у исполнителя не было и которая доступна лишь большому артисту-психологу.

Говоря об ошибках Эйзенштейна, мы всегда должны помнить, что этот художник шел нехожеными путями. И, наверное, ничьи творческие ошибки не были так поучительны для кинематографа, как эйзенштейновские. Провал гипотезы об «интеллектуальном кино» был одним из самых веских доказательств того, что борьба за новый метод искусства не может быть оторвана от конкретного изучения и изображения того, как новое рождается в жизни людей. А неудача в решении ленинского образа обнажила пределы возможностей «монтажно-типажного» кинематографа и в известном смысле подготовила истинные пути создания образа Ленина — те пути, на которые советское кино безошибочно вступило в 30-е годы фильмами М. Ромма и С. Юткевича.

В 1928 году Эйзенштейн вернулся к задуманному и начатому еще до работы над «Октябрем» фильму «Генеральная линия». В фильме этом он стремился раскрыть политику Коммунистической партии в деревне, выразить размах и значение борьбы за переустройство сельского хозяйства.

Эйзенштейн вместе со своим сорежиссером Г. В. Александровым работал над этим фильмом долго и увлеченно, уточняя замысел, не раз обновляя отснятый материал.

Фильм вышел на экраны в 1929 году под названием «Старое и новое», наиболее точно определившим его главный внутренний конфликт. Зрители увидели многоплановое произведение, где эпический рассказ о деревне соединился с показом отдельных человеческих судеб, публицистическая сатира на бюрократов — с картинами будущего. Атмосфера и быт деревни были воссозданы с суровой достоверностью. В фильме немало удач. Таков образ беднячки, становящейся во главе кооператива (ее играла крестьянка Марфа Лапкина, приглашенная как «типаж» и обнаружившая незаурядное актерское дарование). Таковы великолепные по монтажному мастерству эпизоды «Крестный ход» и «Сепаратор». Таковы и картины природы, воплощенные Эдуардом Тиссэ. Эйзенштейн стремился поднять до пафоса, до поэзии такие будничные ростки нового, как, скажем, появление в деревне сепаратора или племенного быка. В то же время фильм вызвал упрек в том, что рождение новых отношений между людьми не удалось показать глубоко и сильно.

Картина действительности, созданная в «Старом и новом», как бы распадается на куски. Первоначальный замысел фильма был недостаточно глубок и конкретен, и его пришлось менять в процессе воплощения, чтобы не отстать от жизни, когда социалистическое строительство в деревне вступало в новый этап.

И все же достижения «Старого и нового», пусть не сливаясь в единую большую победу, ясно свидетельствовали о творческом развитии Эйзенштейна, о его неустанных поисках, о стремлении вперед.

## 6

Фильмы Эйзенштейна, и прежде всего «Броненосец «Потемкин», принесли мировую славу их автору и советскому киноискусству. В 1930 году Эйзенштейн (вместе с Г. Александровым и Э. Тиссэ) выехал в творческую командировку в Европу и Америку. В многочисленных встречах, выступлениях, лекциях он предстал перед интеллигенцией Запада как посланец новой, социалистической культуры. Крупнейшие прогрессивные художники — Чарли Чаплин, Поль Робсон, Йорис Ивенс, Хосе Клементе Ороско — стали его личными друзьями.

В Голливуде Эйзенштейну предложили поставить звуковой фильм. Было решено экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера. Эйзенштейн задумал новаторскую картину, построенную на использовании «внутреннего монолога» и насквозь антибуржуазную по идейной сути. Защитники этого замысла — прогрессивная интеллигенция во главе с Драйзером — столкнулись с бешеным сопротивлением голливудских предпринимателей. Советский режиссер не шел ни на какие творческие уступки, поэтому любой его замысел — будь то «Американская трагедия», исторический фильм «Золото Зуттера» или гротеск «Стеклянный дом» — неизменно оказывался опасным для Голливуда. В конце концов Эйзенштейн покинул США и выехал в Мексику.

Влюбленный в эту страну, он начал снимать фильм, который должен был охватить многие века истории Мексики,— своего рода «биографию» народа, прослеженную через эстафету поколений. Эйзенштейн, Александров и Тиссэ запечатлели на пленке природу страны, памятники ее древней культуры, воссоздали трагические эпизоды борьбы за свободу, воплотили внешний облик мексиканца и его духовные черты: гордое свободолюбие, презрительную издевку над смертью. Фильм должен был называться «Да здравствует Мексика!».Снимая огромное количество материала, советские мастера стремились сделать каждый кадр совершенным произведением искусства.

В мае 1932 года Эйзенштейн вернулся в Москву. Предстояло завершение работы над фильмом: окончательный монтаж. Но материал фильма до Москвы не дошел. Задержанный в США, он оказался в руках различного рода дельцов, а они вскоре начали его произвольно монтировать, использовать в других фильмах и т. п.

Даже смонтированные чужими руками, вразрез с авторским замыслом, эти кадры невозможно спутать ни с чьими иными. Облик страны получил в них такое яркое воплощение, что мексиканцы связывают с работой Эйзенштейна рождение своего национального киноискусства. Фильм «Да здравствует Мексика!» стал фактом истории, хотя его создателям и не довелось завершить работу.

В этот период Эйзенштейн целиком отдает себя теории и педагогике. Возглавив преподавание режиссуры в Государственном институте кинематографии, он продолжает начатую им еще в 1928 году работу по воспитанию молодых мастеров. Одновременно он глубоко исследует природу киноискусства, его место в истории человеческой культуры. Лишь в 1935 году он берется за новую постановку — фильм «Бежин луг» (по сценарию А. Ржешевского).

Фильм был посвящен современной деревне. Тургеневское название, напоминающее о поэзии деревенской жизни, о прекрасной поре детства, оттеняло сложность и напряженность социального конфликта, связанного с коллективизацией (в основе сценария лежала подлинная история пионера Павлика Морозова, убитого кулаками). Эйзенштейна вновь привлекла тема драматического столкновения старого и нового. Он хотел решить ее как «вечную» тему, придать рассказу о современности характер поэтической легенды. Такая задача всегда необычайно трудна.

Работа над фильмом длилась около двух лет. Эйзенштейну пришлось заново решать множество проблем. Впервые снимая звуковую картину, он уделял огромное внимание тому, чтобы диалоги, шумы и музыка делали изображение не только более многосторонним, но, главное, максимально выразительным, чтобы звуковая сторона не дополняла зрительную, а придавала ей новое качество. Другой проблемой была работа с профессиональными актерами, ибо еще ни в одном фильме Эйзенштейна актерская игра не занимала такое важное место, как в «Бежином луге». Наконец, изобразительное решение фильма должно было создать особую поэтическую атмосферу действия. В ходе съемок обнаружилось, что сценарий во многом расплывчат и ходулен; к его доработке Эйзенштейн привлек такого писателя, как И. Бабель.

Те, кто видел материал фильма, утверждали, что в ряде эпизодов режиссер достиг огромной художественной силы. Были и упреки: в том, что изображение современности недостаточно конкретно.

На обсуждении, состоявшемся в апреле 1937 года, «Бежин луг», не вполне еще законченный, подвергся резкой критике, после чего работа над ним была прекращена. В судьбе фильма несомненно сыграла свою роль позиция тогдашнего кинематографическо-

го руководства, недоверие его к работе Эйзенштейна.

В это самое время советское кино переживало бурный творческий подъем. Социалистический реализм одерживал свою полную победу во множестве фильмов, из которых лучшим был созданный учениками Эйзенштейна братьями Васильевыми «Чапаев». Иные критики утверждали, что Эйзенштейн безнадежно оторвался от развития советского кино, что он замкнулся в «башне из слоновой кости». Это была неправда. Исследовательская работа, которой он занимался в эти годы, привела его к созданию глубоких, зрелых остросовременных работ по теории кино («Монтаж 1938», «О строении вещей» и др.). Творческие поиски этих лет дали свои плоды в фильме «Александр Невский», подтвердившем то реальное место, которое Эйзенштейн никогда не переставал занимать в советском и мировом кино.

7

«Александр Невский» — самый популярный после «Броненосца «Потемкин» фильм Эйзенштейна. Миллионы советских и зарубежных зрителей запомнили сверкающий под темным небом снежный покров Чудского озера, яростное торжество боя, устремленный вдаль взгляд Н. Черкасова — Александра Невского и всю наполненную чувством любви к Родине музыку Сергея Прокофьева.

Фильм этот вошел в историю кино как пример исключительной творческой целеустремленности. Работая над ним, Эйзенштейн сплотил усилия большого творческого коллектива и сосредоточил их на единой теме, которую он определял одним словом п а т р и о т и з м.

«Александр Невский» замышлялся и ставился тогда, когда над Европой сгущалась тень войны, когда фашистские бомбы рвались на земле Испанской республики и гитлеровская Германия все откровенней грозила народам мира кровавым насилием. Поэтому обращение к материалу давнего прошлого было для Эйзенштейна и автора сценария Петра Павленко обращением не просто к истории, но к уроку истории. Победа новгородцев над тевтонскими рыцарями была увидена так, как видит ее советский человек накануне войны, верный традициям русской культуры, любящий историю своей страны и полный решимости защищать ее социалистическое настоящее во имя будущего всего человечества.

Исследовав буквально все документы, свидетельства, художественные памятники жизни новгородцев XIII века, Эйзенштейн и Павленко смело отказались от точного, буквального воссоздания примет быта и языка тех времен и решили дать обобщенную, лаконичную, в чем-то условную картину древней Руси, подчинив каждую ее деталь выражению основной идеи, звучащей современно.

Этим и только этим определялись отбор и освещение исторических фактов в фильме. Александр Невский был феодал, человек своего класса — в фильме он дан лишь как национальный герой и защитник Руси. Внутри новгородского населения было неравенство, социальные конфликты — в фильме остался лишь один конфликт: между миром и войною, между свободолюбием народа и вражеским насилием. Русскую землю раздирали феодальные междоусобицы князей — в фильме показан лишь отпор иноземным колонизаторам. Ледовое побоище отличалось невероятной, кровавой жестокостью — в фильме атмосфера боя определяется воодушевлением и уверенностью в победе. Так рождалась в драматургии фильма ее удивительная монолитность.

Рассматривая будущий фильм как обращение к людям всего мира — «Пускай не стелются перед фашизмом...» — Эйзенштейн и его сорежиссер Д. Васильев решили сделать его в кратчайшие сроки, не откладывая на зиму съемки зимы. Грандиозная, занимающая треть фильма сцена Ледового побоища снималась жарким летом, на маленькой бугристой площадке, покрытой бутафорским льдом и снегом... Творческая одержимость, помноженная на высочайшую профессиональную культуру режиссера, композитора, оператора, художника, актеров, привела к победе.

Зритель увидел полное красоты монументальное произведение, где в каждом эпизоде, в каждом диалоге, в каждом сюжетном столкновении развивалась и утверждалась высокая патриотическая идея. Зритель увидел своих дальних исторических предков близкими себе — трудом, жизнелюбием и волей к сопротивлению. Незабываемая сеча на льду, когда русские берут в тиски и уничтожают закованную в железо «свинью» — конный строй тевтонских рыцарей, — заставляла вновь и вновь ощутить уверенность, что народ, так защищающий свою землю, непобедим. Завершающие фильм слова Александра Невского — «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля!» — звучали как предупреждение всем будущим завоевателям.

Для Эйзенштейна фильм явился блестящей проверкой его творческого опыта, его многолетних исканий. Монтажное мастерство и изобразительная культура, стоящие на уровне высших достижений немого кино, соединились в фильме с интересной актерской игрой и выразительным использованием звука (слова, шумов, музыки). Лучшими актерскими достижениями фильма были образ Александра Невского, созданный Н. Черкасовым, — строгий, возвышенно-романтический — и полная доб-

роты, юмора и лиризма роль мастера-кольчужника Игната, сыгранная Д. Орловым. А музыка, написанная для фильма С. Прокофьевым и получившая затем долгую самостоятельную жизнь на концертных эстрадах и в эфире, была такой органичной, важной, ничем не заменимой частью фильма, что Эйзенштейн с полным основанием смог назвать Прокофьева «самым лучшим кинокомпозитором». Так возникло не имеющее равных в мировом кино содружество режиссера и композитора.

Идеализированный образ Александра Невского — это, по существу, воплощение народной силы, доблести, мудрости — тех самых качеств, которые выражает в фильме и человек из народа, кольчужник Игнат. Рядом с князем поставлены два персонажа: взятый из былины безудержно удалой Васька Буслаев и раздумчивый, совестливый Гаврила Олексич. Они олицетворяют разные черты и свойства русского национального характера—несходные, сталкивающиеся между собою, но в минуту высшего напряжения объединяющиеся в несокрушимую силу.

Народ в фильме — это не просто фон. Он приходит в движение, выдвигается на первый план, а в сцене Ледового побоища становится главной действующей силой, коллективным героем, безраздельно завладевая вниманием и любовью зрителя. Образ народа в «Александре Невском»—продолжение одной из главных и лучших традиций эйзенштейновского творчества.

За известную упрощенность взгляда на историю фильм упрекали в плакатности. Думается, что плакатность эта в известной мере была оправдана. Цель создателя фильма была в том, чтобы поставить историю на вооружение современности. Годы Великой Отечественной войны показали, каким сильным оружием был «Александр Невский».

Условность художественных решений фильма порождала упреки в «оперности». Но ведь огромным достоинством фильма являлось то, что художественная мысль с равной силой и ясностью выражалась в нем и через диалог, и через хоры, и через симфоническую музыку, и через соотношение черных и белых тонов в кадре, в эпизоде, на протяжении фильма в целом. Эйзенштейн доказал огромные идейно-художественные возможности каждого из компонентов звукового фильма. И в этом также заключалось важное значение «Александра Невского» для мирового кино.

После «Александра Невского» Эйзенштейн включился в многообразную творческую и общественную деятельность. Заслуженный деятель искусств, доктор искусствоведения, профессор Института кинематографии, художественный руководитель студии «Мосфильм», он работал над новыми замыслами, писал большую книгу о кинорежиссуре, учил студентов, объединял творческие силы своих товарищей по искусству. В 1940 году он поставил на сцене Большого театра оперу Вагнера «Валькирия», а весной 1941 года выступил в печати с изложением своего плана постановки исторического фильма об Иване Грозном.

Через несколько меяцев началась Великая Отечественная война. Можно сказать, что «Александр Невский» участвовал в ней с первых же дней, делая русскую историю духовным оружием советских людей. А спустя еще два года, в Алма-Ате, в суровой обстановке эвакуации, преодолевая невероятные производственные трудности, начались съемки фильма «Иван Грозный».

## 8

«Иван Грозный»—несомненно, самое сложное и вероятно, самое мастерское из произведений Эйзенштейна. Творческие задачи, которые решались художником на этот раз, были колоссальны: утвердить принципы социалистического реализма в жанре исторической трагедии, найдя формы воплощения этого жанра, естественные именно для кинематографа, и одновременно добиваясь активного взаимодействия буквально всех средств, какие только знало киноискусство: психологической и мимической игры актера, выразительности гримов, костюмов и предметов обстановки, образных возможностей пейзажа, композиционного и пластического мастерства оператора, повествовательной и экспрессивной силы монтажа, идейной весомости звучащего слова, многозначительности шумов, эмоционального могущества музыки, а затем, на позднейших стадиях работы над фильмом,— еще и цвета.

Судьба этого фильма также сложна — ни одно из произведений Эйзенштейна не прошло такой взыскательной и придирчивой проверки временем, ни одно не вызывало столь противоположных оценок.

И действительно, подчас кажется, что это произведение противоречит само себе, своему собственному смыслу. Но это только потому, что художник хотел, не смягчая и не сглаживая, постигнуть и воплотить всю сложность реальных противоречий исторического процесса.

Это можно понять уже из написанного Эйзенштейном сценария: он построен так, чтобы раскрыть прогрессивный исторический смысл деятельности Ивана Четвертого, не минуя жестокой и трагичной противоречивости, какой проникнуты его личность и его эпоха. Фильм должен был состоять из двух серий. Первая из них снималась в разгар войны (вышла она в начале 1945 г.). Вполне понятно, почему в ней выдвинулась на первый план тема патриотического

единения, почему Иван Грозный оказался воспет в ней как государственный деятель, как полководец, как «великий предок». Сейчас нам ясна односторонность этой концепции, хотя и объяснимая временем создания фильма. Иван в первой серии олицетворяет историческую необходимость, предстает как воплощенная мудрость истории. Сейчас мы видим ошибочность этого взгляда с точки зрения научной. Видел это и сам Эйзенштейн. Во второй серии он хотел развить и углубить решение темы, показать своего героя судимым историей, раскрыть трагизм его судьбы, объяснить его жестокость. В процессе работы материал стал разрастаться на три серии. Итоги деятельности Ивана, окончательное осмысление его исторического места, его величия — все это стало задачей третьей серии. Вторая же серия — «Боярский заговор» — включила в себя эпизоды, изображающие рождение опричнины, террор Ивана против бояр и обуревающие его сомнения в собственной правоте. Если забыть о первой серии и отвлечься от замысла третьей, то борьба Ивана за единовластие начинает выглядеть теряющей прогрессивный смысл, замкнутой дворцовыми рамками, безразличной к интересам народа, превращающейся в самоцель...

Это и вызвало по адресу второй серии фильма резкую критику. Эйзенштейн был поставлен перед необходимостью переработки фильма. Вторая серия в новом варианте должна была завершать фильм, а материал «Боярского заговора» должен был быть сведен к двум-трем эпизодам... Переработку эту Эйзенштейну совершить не удалось. Болезнь сердца навсегда оторвала его от режиссерской работы.

Современный взгляд на историю дает возможность подойти к фильму «Иван Грозный» с более глубокой и зрелой оценкой, чем пятнадцать лет назад. Борьба с последствиями культа личности благотворно повлияла и на наше отношение к историческому прошлому, сделала его более реалистичным, освободила от искусственной идеализации тех или иных явлений. И когда в 1958 году вторая серия фильма — в том виде, как сделал ее Эйзенштейн, — впервые вышла на экраны, то мы увидели, что фильм этот при всех его противоречиях и спорности представляет собою выдающееся явление мировой кинематографической культуры и большую победу художника в образном, эмоциональном постижении эпохи Ивана Грозного.

Вместе со второй серией на экраны вышла повторно и первая, получившая высокую общественную оценку еще в годы войны. Мы смогли увидеть фильм во всем том объеме, в каком его успел сделать режиссер. Увидеть и оценить огромный путь, пройденный эйзенштейновской мыслью, и достигнутые художником высоты мастерства.

Суровый, властный ритм действия, отточенность всех изобразительных средств покоряют зрителя с первых же кадров, когда семнадцатилетний Иван провозглашает себя царем всея Руси. Сюжет фильма развертывается непрерывно, один эпизод как бы входит в другой. Но за часами и днями изображаемого действия раскрываются годы сложнейшего периода русской истории. То и дело меняется грим Ивана, выражение его глаз — из юношески вдохновенных они становятся неумолимыми, взгляд из печального делается скорбным, из проницательного недоступно мудрым. Николай Черкасов ведет эту роль во всем блеске своего таланта, на предельном напряжении эмоции. Временами подчеркнутая картинность кадра или риторичность диалога нарушают единство впечатления, но тут же власть фильма над зрителями возвращается — через актерскую ли игру, или через операторские находки, или через гениальную музыку Сергея Прокофьева. В первой серии есть сцены, ставшие образцом совершенства: такова сцена у гроба Анастасии, когда Иван от последней степени отчаяния переходит к взлету мысли и воли, решая обратиться к народу, и финальный эпизод «В Александровой слободе», когда под безбрежным морозным небом царь встречает крестный ход из Москвы и получает народное благословение.

Но если в первой серии зачастую ощущается логическая прямолинейность и подчеркнутость хода авторской мысли, то большинство эпизодов второй серии образуют уже полнокровный художественный организм, по-шекспировски жизненный, многозначный, разнокрасочный. Здесь образы фильма поистине обретают собственную жизнь. Вершиной фильма в этом отношении становится завершающий вторую серию эпизод пира опричников, когда Иван разгадывает боярский заговор и наносит ответный удар. Здесь, в момент высшего драматического напряжения, Эйзенштейн вводит в фильм цвет. Цвет, разгоревшийся здесь красно-золотым пламенем на черно-голубом фоне, — это не просто окраска рубах и кафтанов, но выражение внутреннего драматизма, служащее раскрытию авторской мысли. (Кино, по мысли Эйзенштейна, должно быть «не цветное, а цветовое», цвет должен быть не окраской, а выражением идеи.) Борьба, столкновение и развитие цветовых образов отражают психологическую борьбу, происходящую в душе героя. И когда Иван принимает решение, цвет исчезает. В угасшем, черно-белом кадре, в мрачной полутьме собора, вершится приговор над ставленником бояр — слабоумным князем Владимиром Старицким. И снова включается цвет — яркий, торжествующий — в финальной сцене, возвещающей о победе идей новой государственности...

Фильм «Иван Грозный» представляет собой такое сложное, разветвленное, отточенное во множестве частностей произведение полифонического кинематографа, что даже скупой и общий анализ его художественной ткани потребует многих и многих страниц. Говоря о фильме, невозможно не назвать тех мастеров, чье вдохновение и чей труд объединялись Эйзенштейном. Композитор С. Прокофьев. Лучшие советские операторы Э. Тиссэ и А. Москвин. Художник И. Шпинель. Актеры Н. Черкасов (Иван), С. Бирман (Ефросиния Старицкая), А. Бучма (Алексей Басманов), М. Жаров (Малюта Скуратов), А. Абрикосов (митрополит Филипп), П. Кадочников (Владимир Старицкий), М. Кузнецов (Федор Басманов). В творчестве каждого из этих людей участие в «Иване Грозном» было особой, своеобразной, незабываемой вехой.

Вновь увидев этот фильм, мы с особой остротой чувствуем скорбь об ушедшем великом художнике, которому не привелось завершить свое творение.

... Сердце его было непоправимо поражено болезнью, но мозг работал с юношеской свежестью и неистощимостью, рождая новые и новые мысли и идеи. Оторванный от режиссерской работы, он написал большую книгу о своей жизни (ее скоро увидит читатель), завершил крупнейшую теоретическую работу «Неравнодушная природа», продолжал исследовать самые сокровенные «тайны», заложенные в природе искусства, и одновременно строил новые творческие замыслы. Так было до тех пор, пока его сердце не остановилось. Это случилось в ночь на 11 февраля 1948 года. Ему было пятьдесят лет.

## 9

Творческий облик Эйзенштейна и его судьба сложны, драматичны, беспокойны — и этим возвышенны. Потому что сложно, драматично и беспокойно великое время, в которое он жил. И может ли быть легок путь художника, воссоединявшего только что родившееся искусство с невиданной жизнью своих современников и одновременно со всей историей мировой культуры?

Эйзенштейн был мыслитель: сдержанный и ироничный внешне, страстный и одержимый внутренне. Нельзя сказать, что он был насыщен творческой энергией, ибо он был перенасыщен ею. Мы видим это в его фильмах, в остроте их мысли, в напряженности их формы, в режиссерских находках, иногда даже отягощающих художественную ткань. Идеи, замыслы, догадки возникали, бродили, зрели, выкристаллизовывались в нем всегда, непрерывно, ежечасно. Они оседали во многих тысячах страниц его рукописей, которые, будучи изданы, еще поразят читателя силой нестареющей мысли. Неосуществленные замыслы фильмов... Среди них — «Железный поток» по Серафимовичу, объемлющие в своем сюжете много веков «Ферганский канал» и «Москва 800», и самый, может быть, заветный замысел художника: фильм о Пушкине... Осуществить все это, довести до конца — не хватило бы жизни, самой долгой.

Жизнь Эйзенштейна продолжается в том, что он создал. Его собственный путь навсегда стал аргументом в спорах о путях мирового киноискусства. На его фильмах учатся новые и новые поколения режиссеров. «Броненосец «Потемкин» признан лучшим кинопроизведением всех времен. Признание это неоспоримо, оно не раз подтверждено международными голосованиями кинематографистов. А фильм вот уже тридцать пять лет продолжает идти на мировом экране, неся людям призыв к революции во имя того, чтобы быть людьми, стать людьми. Сила искусства! Едва ли можно найти ей доказательство лучшее, чем героическая и счастливая судьба этого фильма.

## ЛИТЕРАТУРА


С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956. («Как я стал режиссером», «Двенадцать апостолов», «Александр Невский», «Всегда вперед!».)

«Очерки истории советского кино», М., Изд-во АН СССР. Том первый, 1956, стр. 128—142, 170—178. Том второй, 1959, стр. 57—62, 386—404, 704—719.

Р. Юренев, Сергей Михайлович Эйзенштейн (вступительная статья: к сб. С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956).

С. Юткевич, Сергей Эйзенштейн (в книге: Сергей Юткевич, Контрапункт режиссера, М., «Искусство», 1961).

Г. Козинцев, Сергей Эйзенштейн, «Искусство кино», 1958, № 1.

М. Ромм, С. Эйзенштейн о литературе и кино, «Искусство кино», 1955, № 4.

С. Гинзбург, О теоретическом наследии С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, «Искусство кино», 1956, № 12.

С. Фрейлих, Великое произведение реалистического искусства (о фильме «Броненосец «Потемкин»), «Искусство кино», 1955, № 12.
«Об одном незавершенном фильме», «Искусство кино», 1957, № 5.

Р. Юренев, Эйзенштейн, «Иван Грозный», вторая серия (в сб. «Вопросы киноискусства», выпуск 5, М., Изд-во АН СССР, 1961).


## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

«Сергей Эйзенштейн». Сценарий Р. Юренева. Постановка В. Катаняна. Производство ЦСДФ, М., 1958.

# Киноклассику — в школу!

Эстетическое воспитание молодежи приковывает к себе в эти дни все большее внимание. Ведь именно им, сегодняшним школьникам, предстоит войти в коммунистическое завтра. Теперь это не прекрасное далеко, о котором мечтали лучшие представители человечества; а действительно завтра нашей Родины, ясно прочерченное в новой Программе партии, программе развернутого строительства коммунизма.

Каким цельным, духовно богатым, гармоничным должен быть человек коммунистического общества!

Сколь ответственна и почетна роль нашей интеллигенции — учителей, деятелей литературы и искусства, призванных своим трудом, творчеством подготовить молодежь к осуществлению знаменательной миссии, предназначенной ей историей!

Особое слово в воспитании молодого поколения призвано сказать кино — самое массовое из искусств, оказывающее наибольшее влияние на формирование идейного, морального и духовного мира людей.

— Какова роль кинематографа в коммунистическом воспитании молодежи? Как использует школа идейно-художественные ценности, накопленные советским кинематографом? Что необходимо, чтобы укрепить союз между школой и кино?

Все эти вопросы неоднократно поднимались на страницах нашего журнала в прошлом («Искусство кино», № 3, 7) и в нынешнем году (№ 4).

В редакцию поступило много писем от учителей, работников кинематографии, культурно-просветительных учреждений, в которых продолжается начатый разговор.

«Может быть, зря поднят вопрос о союзе школы и кино? —спрашивает кандидат исторических наук А. Кинкулькин и сам же отвечает: — Нет, не зря! Журнал прав в главном: роль кино в духовной жизни современников возрастает, а в школе, в учебно-воспитательной работе она очень незначительна. Школа не взяла еще на вооружение такое мощное средство воспитания, как кино».

Многие товарищи отмечают, что в пропаганде кинематографических знаний наметилось заметное оживление: специальные передачи организуют студии телевидения, издательства начали выпускать искусствоведческую кинолитературу, в народных университетах культуры читаются курсы лекций по истории отечественного и зарубежного кинематографа. Но это лишь только начало. Сама жизнь требует, чтобы дело популяризации киноискусства приняло размах, соответствующий требованиям времени.

Киноклассику — в школу! Призыв этот горячо одобряют наши читатели.

Учительница школы № 6 города Краматорска И. Смелянская, как и многие ее коллеги, сетует на то, что школьники не только совершенно не знакомы с шедеврами советского кино, но и не имеют возможности восполнить эти пробелы — увидеть классические произведения экрана в кинотеатре, в школе.

Пришла пора работникам кинопроката прислушаться к голосу учительской общественности, поставить вопрос о расширении сети кинотеатров повторного фильма, о систематическом планировании показа лучших произведений советского кино на детских утренниках, в клубах, дворцах культуры.

До сих пор нелегко попасть художественному фильму непосредственно в школу, хотя Министерство культуры СССР и Министерство просвещения РСФСР ведут в этом направлении работу — школы кинофицируются, пополняются фильмотеки отделов народного образования, разрабатываются теоретические и методические вопросы школьного кино, радио, телевидения.

В 1957 году обсуждался вопрос об использовании историко-революционных фильмов прежних выпусков в культурно-массовой работе. Кинопрокатным организациям было разрешено выдавать в клубы, лектории и учебные заведения для бесплатного показа десять лучших фильмов: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Депутат Балтики», «Человек с ружьем», «Пролог».

В 1958 году этот список Министерством культуры СССР был дополнен, а в 1960 в него включили еще тридцать одно название.

Казалось бы, все хорошо: киноклассике открыли дорогу в школу. Однако это не совсем так.

Прежде всего о самом перечне произведений, доступных школе. В процессе дополнений, изменений в него попали произведения, не имеющие большого художественного значения и лишь в какой-то мере полезные как своеобразные наглядные пособия к учебному процессу.

Список должен быть пересмотрен! — говорят и учителя и творческие работники кино.

Идя навстречу этой настоятельной просьбе, редакция предлагает вниманию Министерства просвещения фильмы, которые могут быть рекомендованы для широкого использования в учебно-воспитательной и внеклассной работе (список этот составлен при участии педагогической и кинематографической общественности, названия фильмов даются в хронологическом порядке).

«Красные дьяволята»
«Поликушка»
«Коллежский регистратор»
«Броненосец «Потемкин»
«Мать»
«Потомок Чингис-хана»
«Праздник святого Йоргена»
«Путевка в жизнь»
«Петербургская ночь»
«Встречный»
«Чапаев»
«Новый Гулливер»
«Пэпо»
«Юность Максима»
«Гроза»
«Иудушка Головлев»
«Мы из Кронштадта»
«Поколение победителей»
«Семеро смелых»
«Цирк»
«Арсен»
«Белеет парус одинокий»
«Бесприданница»
«Возвращение Максима»
«Депутат Балтики»
«Ленин в Октябре»
«Последняя ночь»
«Тринадцать»
«Александр Невский»
«Волга-Волга»
«Детство»
«Комсомольск»
«По щучьему велению»
«Человек с ружьем»
«В людях»
«Мои университеты»
«Выборгская сторона»
«Ленин в 1918 году»
«Петр Первый»
«Трактористы»
«Щорс»
«Тимур и его команда»
«Член правительства»
«Яков Свердлов»
«Богдан Хмельницкий»
«Суворов»
«Мечта»
«Машенька»
«Секретарь райкома»
«Константин Заслонов»
«Жила-была девочка»
«Радуга»
«Иван Грозный»
«Подвиг разведчика»
«Гаврош»
«Сельская учительница»
«Алишер Навои»
«Молодая гвардия»
«Повесть о настоящем человеке»
«Мичурин»
«Мусоргский»
«Академик Иван Павлов»
«Смелые люди»
«Тарас Шевченко»
«Верные друзья»
«Школа мужества»
«Попрыгунья»
«Бессмертный гарнизон»
«Весна на Заречной улице»
«Дело Румянцева»
«Чужая родня»
«Большая семья»
«Высота»
«Рита»
«Коммунист»
«Рассказы о Ленине»
«Сорок первый»
«Баллада о солдате»

Серьезные требования предъявляет школа кинопрокатным организациям. Практически в школьных условиях могут демонстрироваться фильмы только на узкой пленке. Между тем количество 16-*мм* копий в прокатных конторах далеко недостаточно.

Беспокоит и другой вопрос: возможность сохранения качества картин при их тиражировании. Госфильмофонд, где находятся уникальные экземпляры фильмов прежних выпусков, не обеспечивает часто удовлетворительного их хранения.

Весь этот комплекс технических вопросов ждет своего решения.

●

«Давайте помечтаем!— пишет в редакцию научный сотрудник Института художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР А. Строева.—Мы в школе, где рядом с портретами Горького, Маяковского, Шостаковича — портреты Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина... В школьной библиотеке тщательно подобрана литература о кино, целую полку занимает аккуратно переплетенный журнал «Кино в школе», издаваемый детской секцией Союза работников кинематографии и Институтом художественного воспитания Академии педагогических наук... А вот и школьный кинотеатр, обслуживаемый самими учащимися... при нем работает кружок кинолюбителей и кинорецензентов...».

То, о чем пишет товарищ Строева, и мечта и быль. Побывайте в городе Калинине в школе № 70 — там превосходный кинотеатр, киномузей, организован кинолекторий, где учащиеся овладевают знаниями в области искусства кино. Ведется такая работа и в ряде школ Москвы, Ленинграда, Киева.

Мы уверены, так будет всюду. Кино, как говорил А. В. Луначарский, займет в школе такое же твердое место, как классная доска или книга.

Но это не сделается само собой. От слов пора перейти к решительным действиям.

Педагогическая и кинематографическая общественность ждут, что Министерство просвещения, Академия педагогических наук не только придут к единой точке зрения по поводу того, какие фильмы следует показывать в школе, не только доведут этот список до сведения каждого учителя, но и будут добиваться, чтобы большинство названных картин хранилось в школьных фильмотеках или безотказно выдавалось им прокатными организациями.

Необходимо добиться решения вопроса о выпуске фильмов на узкой пленке, тиражировании картин в количестве, необходимом для проведения воспитательной работы с детьми.

В ответном письме редакции президент Академии педагогических наук РСФСР И. А. Каиров, соглашаясь с точкой зрения журнала, подчеркивал, что необходимо уделить внимание специальной подготовке учителей по вопросам киноведения, что «представляется вполне возможным и реальным дать такую подготовку на краткосрочных курсах и семинарах в институтах усовершенствования учителей, а также путем заочного образования».

Уважаемый Иван Андреевич! Мы рады будем сообщить нашим читателям, что все Вами сказанное претворяется в жизнь, что ничто не мешает большой кинематографии активно участвовать в формировании высоких идейных, моральных, этических принципов нашей молодежи.




Д. ПИСАРЕВСКИЙ

# Если писать, так по-новому!

Молодая киноведческая наука стоит перед серьезным испытанием. К 1967 году — к пятидесятилетию Советского государства — намечено создать многотомную «Историю кино народов СССР» — фундаментальный научный труд, призванный запечатлеть и теоретически осмыслить полувековой опыт строительства социалистического киноискусства.

Подготовку этого исследования взял на себя Институт истории искусств, объединивший для решения этой задачи большой отряд авторов из всех союзных республик. Начата работа огромного масштаба и сложности. И дело не только в том, что многотомная история должна быть значительно полнее предыдущих работ по охвату фактического материала. Новаторским является самый ее замысел—дать картину развития кино СССР как искусства многонационального, многообразного, многокрасочного и в то же время единого в своих идейно-эстетических основах. Все это требует новой методологии, новых принципов исследования исторического материала.

Каковы должны быть профиль, структура, композиция будущей работы, что принципиально нового она принесет собой в историю и теорию киноискусства?

Эти вопросы сейчас — на первом и наиболее ответственном этапе работы, когда уточняются проспекты издания, — являются предметом горячих споров в авторском коллективе, в секторах и на Ученом совете института. Они волнуют творческую общественность. Они подняты и на страницах печати.

«Какой должна быть история советского кино»— так озаглавлена статья киноведа И. Долинского*. Она не случайно опубликована в разделе полемики.

Я не во всем согласен с оценкой И. Долинским нынешнего состояния киноведения. Кроме изъянов и просчетов в нашем киноведении немало положительных сторон. Возьмите выпущенный Институтом истории искусств Академии наук СССР трехтомник «Очерки истории советского кино» или трехтомный очерк истории украинского кино, опубликованный в Киеве, возьмите книги, посвященные кинематографиям Грузии, Армении, Азербайджана, Казахстана и других союзных республик, —там собран большой фактический материал, прочерчены основные линии развития киноискусства. Новая многотомная история начинает строиться не на пустом месте. Слов нет, в вышедших трудах немало недостатков. Они относятся главным образом к методологии исследования художественного процесса. Их устранение— необходимое условие успешности новой работы.

И. Долинский видит основной недостаток опубликованных работ в том, что история кино излагалась в них как история «режиссерского кинематографа» и что даже в то время, когда уже полновластно заявила о себе кинодраматургия, по старой инерции главным и почти единственным героем истории все еще продолжает оставаться режиссер. Такая односторонность действительно имела место. Но как преодолеть ее? И. Долинский предлагает восполнить анализ режиссуры подробным освещением вопросов драматургии, рассматривать историю кино как «двусторонний процесс равнозначных явлений: развития кинодраматургии (имеется в виду литературный сценарий) и постановок

* См. «Искусство кино», 1960, № 12.

картин». Но и такое изменение мне представляется недостаточно полным. Закономерно поставить вопрос о действительно всестороннем и комплексном изложении истории искусства кино, о том, чтобы наряду с драматургией и режиссурой в исследование полноправно вошли все элементы кинематографического творчества — мастерство операторов, художников, композиторов, достижения актерской школы советского кинематографа.

До сих пор синтетический характер искусства кино чаще декларировался, чем раскрывался в подробном разборе художественных явлений. При анализе фильмов отдельные компоненты кинематографического творчества нередко выглядели как механическая сумма слагаемых. Из поля зрения исследователей выпадала сложнейшая проблема слияния, взаимодействия в единой ткани художественного произведения различных искусств, их комплексного воздействия на эмоциональное восприятие зрителя. Особенность и трудность нового исторического исследования состоит в том, чтобы писать историю искусства коллективного, раскрывать художественный процесс, слагающийся из творческих усилий, поисков, открытий многих художников. Это позволит показать всю сложность взаимодействия художественных индивидуальностей внутри коллектива создателей фильма, показать, как творческие искания всех его авторов сливаются воедино, материализуются в готовом произведении.

Анализ фильмов является основой исторического исследования киноискусства. Но можно ли признать правильным, что чаще всего он сводится к описанию готового произведения, что исследователи обходят вопросы его создания? Сложный творческий процесс постановки, когда во имя точного и художественно впечатляющего раскрытия замысла испробуется множество решений, возникает, отвергается, в корне перерабатывается множество вариантов,— ведь все это очень важно для характеристики художественного процесса, как и готовый фильм. Нашему киноведению до сего времени не хватало вкуса к исследованию истории рождения крупнейших произведений, к глубоким раскопкам материала, к сопоставлению вариантов — к тому, что составляет интереснейшую сторону многих лучших работ по литературоведению, что помогает раскрыть творчество «изнутри», именно как процесс.

●

Если мы заговорили о важнейших сторонах характеристики художественного процесса, закономерно поставить вопрос о том, чтобы анализ фильмов давался в тесной органической связи с рассмотрением творческих тенденций, соревнования и борьбы школ и направлений в киноискусстве, всего того, что составляет внутреннюю пружину художественного развития.

В предшествовавших исторических работах явления живой художественной практики искусственно расчленялись и раскладывались по «тематическим полочкам». Крупнейшим методологическим изъяном трехтомных «Очерков истории советского кино» (так же, как и очерков украинского кино) является то, что художественный процесс в них разрывается в угоду тематическому принципу изложения материала: сперва разбираются фильмы о современности, затем историко-революционные, исторические, экранизации и т. д. И это вопрос не только композиции, а метода исследования. Попробуйте при таком строении книги проследить, скажем, путь Довженко от «Земли» к «Щорсу», если его фильмы рассредоточены в разных главах. Ради этого принципа творчество Зархи и Хейфица начиналось рассмотрением «Члена правительства», а уж затем шел разбор «Депутата Балтики», помещенного на более отдаленную «полочку». Все это нарушало важнейший принцип исследования — принцип историзма, вело к тому, что нередко исследование искусства подменялось лишь изложением его тематики. От тематического принципа построения новой истории (хотя и сейчас раздаются голоса в его защиту) следует отказаться решительным образом. В этом отношении киноведению предстоит сделать решительный шаг вперед, преодолеть рубежи социологических схем и внешней описательности, перейти к непосредственному и глубокому анализу кинематографического творчества.

Главным предметом рассмотрения, основным содержанием будущего многотомного труда должен стать живой историко-художественный процесс развития советского кино. Его следует раскрыть в широких связях с жизнью страны, политическими событиями современного мира, идейной борьбой нашего времени, с развитием всей художественной культуры, в сложном взаимодействии с литературой и другими искусствами. Чи-

татель вправе ждать от будущего исследования ответа на вопросы о том, как в тесной связи с жизнью народа рождалось и развивалось новое в киноискусстве — в его содержании и форме, как в борьбе с идейно чуждыми влияниями выковывался и развивался метод социалистического реализма, как непрерывно обновлялись и оттачивались выразительные средства киноязыка, как при всем разнообразии национальных особенностей и индивидуальных манер художников формировался стиль советского киноискусства.

Какое необъятное поле для широких и смелых теоретических обобщений открывает все это перед исследователями!

Здесь следует коснуться вопроса о роли теоретической проблематики в этом историческом исследовании. До сих пор киноведение касалось вопросов теории преимущественно в чисто кинематографическом плане, освещая теоретические высказывания Эйзенштейна, Пудовкина и других мастеров о монтаже, природе актерского творчества, о специфике киновыразительности и т. д. Необходима более широкая связь исторического исследования с общими проблемами марксистско-ленинской эстетики, раскрытие на материале киноискусства и теоретическое осмысление общих закономерностей развития социалистической художественной культуры. Многотомная история кино на огромном фактическом материале призвана дать большие теоретические обобщения, помогающие нашей художественной практике в ее движении вперед к искусству коммунистического общества.

Из сказанного видно, что новый труд рисуется нам исследованием, не только основывающимся на более широкой базе фактического материала, восполняющим многие пробелы ранее созданных «Очерков», но и более глубоким в смысле теоретических обобщений. Он призван сказать новое слово в самой методологии киноведческой науки.

К решению вопроса структуры и композиции «Истории кино народов СССР» следует идти новаторским путем.

●

Немало сложностей возникает в связи с раскрытием многонационального характера нашего кино. До сих пор в киноведении наиболее полно была освещена история старейших отрядов советской кинематографии — русского, украинского, грузинского, армянского. Но сегодня все пятнадцать союзных республик имеют свою кинематографию. И это величайшее культурное завоевание ленинской национальной политики требует глубокого научного раскрытия своеобразия путей каждой из национальных кинематографий. Нужно проследить многообразие и внутреннее единство киноискусства, представляющего собой не механическую сумму отдельных национальных кинематографий, а явление целостное, единое по своей сути, подчиненное общим закономерностям. Возникновение такой многонациональной кинематографии не имеет прецедентов в истории мировой культуры. Наш пример привлекает пристальное внимание народов мира и особенно стран, ныне вступивших на путь самостоятельного национального развития. Наш опыт играет огромную роль в борьбе прогрессивного киноискусства мира с космополитическими тенденциями буржуазного кино.

Мы вправе ждать от многотомной «Истории кино» глубокого теоретического освещения таких пока что мало разработанных в нашей науке вопросов, как проблема национального своеобразия искусства кино, его связи с национально-художественными традициями, вопросов о творческих связях и взаимовлияниях национальных школ и, главное, диалектики национального и интернационального в развитии кино.

По вопросу о путях решения этих задач, как и о профиле всего труда, наметились различные точки зрения.

Одни предлагают в основу книги положить обзоры каждой в отдельности национальной кинематографии.

Другие отстаивают проблемно-теоретический принцип построения материала. По их убеждению, история кино должна быть рассмотрена сквозь призму основных эстетических проблем искусства социалистического реализма.

Третьи являются сторонниками исследования единого историко-художественного процесса — такой группировки материала, которая подчинена логике исторических фактов и позволяет выдвинуть на первый план вопросы творческие, глубоко осветить все стороны развития сложного кинематографического искусства.

Каждая из этих позиций имеет своих сторонников и оппонентов.

Думается, что если в основу труда будет положен принцип только раздельного рас-

смотрения киноискусства каждой из союзных республик, исследование распадется на множество самостоятельных обзоров, во многом повторяющих друг друга. Это ограничит возможности сравнительного анализа, позволяющего дать широкие обобщения, выявить закономерности развития.

Такая композиция труда неминуемо поведет к эмпиричности и описательности, к перегрузке материала множеством произведений, имен, фактов и мало что добавит к уже опубликованным трудам, посвященным отдельным национальным кинематографиям. В итоге может получиться повторение тех же «Очерков», но построенных не по жанрово-тематическому принципу, а в разрезе отдельных национальных киностудий.

Не отвечает задачам нашей науки и построение истории только в проблемно-теоретическом аспекте. При этом принципе неминуемо отойдет на второй план живой процесс художественного развития со всеми его конкретно-историческими особенностями.

Нам представляется наиболее правильным и плодотворным третий путь — комплексного исследования развития кинематографического творчества. Но как строить такое исследование? Что положить во главу угла, сделать руководящим принципом композиции?

И. Долинский выдвигает «принцип персоналии». Он предлагает, чтобы каждый раздел, охватывающий определенный исторический этап, состоял из двух частей: из общей характеристики данного периода и характеристики творчества крупнейших мастеров, сыгравших заметную роль в развитии киноискусства определенных лет. Это, конечно, ближе к задачам раскрытия художественного процесса, чем жанрово-тематический принцип. Но только серия портретов — небольших монографических глав, посвященных творческим биографиям крупнейших художников,— не может отразить процесс в его целостности, как описание отдельных вершин не даст представления о геологической структуре всей горной гряды. Портреты полководцев могут заслонить картину всей армии, ее отдельные соединения — творческие коллективы, а главное, тот вклад, который вносила и вносит в развитие киноискусства талантливая творческая молодежь. Такое понимание «персоналии» как истории творчества только крупных художников — принцип, близкий многим зарубежным авторам. В частности, так построена «История американской кинематографии» Льюиса Джекобса. Но отличие самого характера творческого процесса в нашем кино и то, что наша наука методологически гораздо больше вооружена, подсказывает иной путь — писать не историю выдающихся фильмов или отдельных художников, а историю киноискусства во всей сложности и многолинейности его развития.

Нам представляется, что, во-первых, по каждому историческому периоду необходима общая характеристика — широкая историческая канва. Это события политической, экономической, идейной жизни страны, связи кино с другими отраслями художественной культуры, основные черты развития зарубежного киноискусства. В этом первом разделе должны быть рассмотрены факторы, связанные с художественным процессом и влияющие на его ход: объем кинопроизводства, строительство киносети, политика репертуара и проката, вопросы экономики, развития кинотехники, подготовки творческих кадров, кинематографической общественности и т. д.

Все это послужит необходимым фоном для общей характеристики развития киноискусства в данный период, дающей представление об идейно-художественных задачах, решавшихся творческими работниками кино в эти годы, о развитии тех или иных тематических направлений, жанров, видов киноискусства (в том числе и документального кино, мультипликации и т. д.), об основных направлениях творческих поисков и стилевых устремлениях. Первый раздел в рамках очерченных вопросов должен давать картину киноискусства каждой из союзных республик.

Второй раздел посвящается анализу непосредственно художественного процесса—рассмотрению идейно-художественных устремлений мастеров кино, подробной характеристике творческих тенденций, течений, школ, широкому фронту поисков новых средств художественной выразительности, наиболее интересным и ярким произведениям, теоретическому осмыслению явлений творческой практики. Сложность и многоплановость предмета исследования этого основного раздела требует также решения вопроса о том, как его строить.

Думается, что не следует идти по пути «Очерков» с их общесуммарной характеристикой основных компонентов кинематографического мастерства. Необходимо разоб-

рать каждый из элементов кинематографического творчества в отдельности.

Специальные главы должны быть посвящены кинодраматургии, режиссуре, актерскому мастерству, творчеству операторов и художников, развитию кинематографической музыки.

Нынешний этап киноведческой науки, если она ставит перед собой задачи более углубленного исследования, требует целостного и подробного рассмотрения процессов развития отдельных видов кинематографического творчества. Нам пора уяснить для себя, да и показать всему миру, в чем, скажем, состоит новаторство советской кинодраматургии, какими путями она развивалась, какие трудности стояли на ее пути, что нового приносил собой каждый из исторических этапов ее развития. То же самое относится и к режиссуре, операторскому мастерству и т. д. В каждой из этих отраслей мы обогатили практику мирового кинематографа, создали свою, советскую школу. Именно это должно приковать внимание историков кино. Как важно, например, раскрыть, в чем состоят отличительные черты взращенной на богатейшей почве отечественной художественной культуры актерской школы нашего кинематографа. А разве можно сделать это походя, разбирая отдельные актерские удачи в фильмах?

Или, скажем, вопросы музыки, музыкальной драматургии фильмов — какая кинематография мира может гордиться не эпизодическим, а постоянным творческим участием такого масштаба композиторов, как Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Ю. Шапорин, И. Дунаевский? А ведь их творчество в кино, составляющее одну из славных страниц советской музыкальной культуры, по-настоящему не исследовано.

Каждая из таких глав, посвященных путям развития определенного вида кинематографического творчества, должна включать творческие портреты мастеров с разбором их работ, теоретических взглядов. Здесь, в таком контексте, в тесной связи с рассмотрением художественного процесса, совершенно по-иному зазвучит «персоналия», вопрос о которой поднимает И. Долинский.

Но как, прослеживая кинематографический процесс в его отдельных частях, не утерять живой связи между ними, выявить слитность, показать результаты совместного труда всех участников творческого коллектива?

Все это можно раскрыть на материале наиболее выдающихся фильмов. В каждый том должны войти небольшие монографические главы о произведениях, составляющих высшие творческие достижения данного периода.

Эти главы призваны дать целостное представление о фильмах, об их художественных особенностях. Здесь придется немало потрудиться над тем, чтобы преодолеть изъяны описательности или того рецензентского подхода, при котором каждому компоненту произведения воздано должное и все они рассмотрены, в сущности, порознь. Главное внимание необходимо сосредоточить именно на проблемах синтеза искусств, на том, как содружеством художников достигнут тот комплексный характер эмоционального воздействия на зрителя, который составляет художественную силу наших лучших кинопроизведений. Такой угол зрения позволит по-новому осветить наши выдающиеся фильмы. На протяжении всех томов эти главы, в своей совокупности, дадут представление о том, что́ мы называем советской киноклассикой.

Проблемы синтеза кинематографического творчества неминуемо станут в центре и заключительных глав каждого тома. Эти главы теоретически обобщат явления художественной практики, охарактеризуют поступательное движение киноискусства в целом.

●

Нетрудно предвидеть, что предложенный принцип изложения исторического материала может вызвать множество возражений, вопросов и т. п. Главные сомнения, вероятно, будут связаны с тем, насколько целесообразно расчленять на отдельные части процесс кинематографического творчества, где драматургия и режиссура неразрывно связаны, как слиты с ними работа оператора, актера и т. д. Думается, что подобный аналитический метод исследования, позволивший науке на протяжении всей ее истории докапываться до сокровенных глубин самых сложных и слитных явлений, не только правомерен, но прямо-таки необходим на нынешнем этапе изучения истории кино. Нам пора уйти от эмпиризма, поверхностной описательности, от такого «разбора» явлений искусства, при котором невозможно определить, в чем, скажем, состоит творческий вклад в развитие кинодраматургии Габриловича, Каплера, Папавы. Каковы различия творческого

стиля Юткевича и Райзмана, Бондарчука и Чухрая? В чем своеобразие операторского почерка Москвина и Головни, Косматова и Шеленкова, Магидсона и Монахова и т. д. При описании общего потока разнородных явлений искусства, при разборе фильмов, где хоть коротко, но все же приходится говорить об основных его участниках, неминуемо исчезает необходимая глубина анализа. Исчезают, испаряются тонкие, но необходимые для характеристики художественного творчества черты, особенности, оттенки. Только при раздельном рассмотрении работы различных творческих отрядов появится простор для сравнений индивидуальных манер художников, раскрытия борьбы творческих тенденций. Это даст возможность определить своеобразие художника, его стиль, его искания, его вклад в развитие выразительных средств кино. А можно ли поступиться всем этим, замышляя создать историю искусства?

Не вызывает сомнения, что наступит время, когда будут написаны истории каждого вида кинематографического творчества — история советской кинодраматургии, история кинорежиссуры и т. п. Как много дадут эти труды молодым творческим кадрам! Но пока это будет сделано, такую задачу хотя бы в самом сжатом виде должна решить многотомная «История кино народов СССР».

Можно предвидеть возражения насчет «повторов». Некоторые фильмы окажутся затронутыми на страницах истории несколько раз. Но станет ли это изъяном подобного рода исследования? Ведь создается не популярная книжка о советском кино, где для массового читателя такие повторы были бы неинтересны. Пишется не история фильмов, а история киноискусства, призванная проследить художественный процесс, проанализировать его составные части. И, право, возвраты к отдельным фильмам для их анализа под разными углами зрения менее опасны, чем разрывы и провалы в освещении художественного процесса, которые ощущались в киноведческих трудах, построенных по иному принципу.

Может возникнуть вопрос: как при таком методе исследования осветить проблему многонационального характера киноискусства? Вопросы строительства национальных кинематографий будут прослежены в первых разделах каждого из томов, где следует сказать о каждой национальной кинематографии.

Второй раздел, посвященный анализу художественного процесса — в главах о режиссуре, об актерском творчестве и др., — осветит вклад, внесенный в эти области кинематографистами союзных республик, даст творческие портреты мастеров национальной кинематографии всех советских народов. При раздельном рассмотрении творчества отдельных отрядов художников легче проследить их связи с национально-художественными традициями литературы, театра, изобразительных искусств, музыки и т. д.

Кроме того, по каждому историческому этапу в отдельных монографических главах будут проанализированы лучшие фильмы национальных студий.

Думается, что такое построение материала, не разрушив единства анализа художественного процесса, создаст полную и целостную картину советской многонациональной кинематографии, отразит единство ее идейно-эстетических основ и тот конкретный творческий вклад, который внесла каждая из республик в общую сокровищницу социалистической художественной культуры.

●

Как строить тома будущей истории по объему и последовательности изложения материала? Здесь нетерпимы какие бы то ни было схемы, единые рецепты и т. п. На каждом этапе исторического развития жизнь выдвигала свои главные вопросы, свои творческие проблемы. Так, например, различное место занимали вопросы кинодраматургии в первые годы развития кино и в период, ознаменованный приходом звука. Или, скажем, в годы Великой Отечественной войны на первый план выдвинулись проблемы документального кино. Поэтому устанавливать единую схему построения каждого из томов неправомерно. Их план, объем последовательность отдельных глав должны решаться исходя из конкретного исторического материала.

Хотелось бы пожелать, чтобы проспекты томов, уже составленные институтом и запущенные в работу, были широко обсуждены творческой общественностью, представителями смежных наук и искусств.

Работа по созданию многотомной истории требует единого продуманного плана, объединения усилий всех киноорганизаций и научных сил. Выпуск фундаментальной истории кино — дело всей кинематографической общественности. В этом залог успешного развития советской киноведческой науки.

С. ГИНЗБУРГ

# Обсуждение вопросов истории киноискусства

Большой коллектив искусствоведов и критиков — представителей всех союзных республик — приступил к созданию капитальных трудов по истории кино, театра и музыки народов СССР.

Каковы задачи этих больших сводных работ, которые должны подытожить развитие многонационального советского искусства за сорок пять лет? Как показать в них интернациональное единство искусства советского народа и вместе с тем тот вклад, который внесли в него отдельные его национальные отряды?

Эти вопросы были в центре внимания Всесоюзного совещания искусствоведов, созванного в Москве. Участники совещания обсудили на пленарных заседаниях общие для всех видов искусств методологические проблемы, а на секционных — специальные, с которыми связаны особенности развития каждого из видов искусств.

В развернувшейся на совещании дискуссии главное внимание было уделено трем основным проблемам, от правильного решения которых зависит осуществление задуманных трудов. Это, во-первых, взаимосвязь национального и интернационального в советском искусстве, во-вторых, принципы построения истории искусства народов СССР и ее периодизация и, в-третьих, значение художественного новаторства двадцатых годов для формирования и утверждения метода социалистического реализма. Первая проблема — проблема взаимоотношения национального и интернационального в едином советском искусстве — была подробно рассмотрена в докладах Ю. Калашникова и Д. Писаревского и в выступлениях тт. М. Иосипенко, Д. Ташебаева, К. Гогодзе, И. Козенкраниуса и многих других. Исходя из сформулированного тов. М. А. Сусловым положения о том, что «надо более зорко видеть и поддерживать новые традиции, общие черты, которые складываются во взаимоотношениях советских социалистических наций в ходе коммунистического строительства», докладчики и участники прений определяли главную задачу создаваемых исторических трудов. Почти во всех выступлениях подчеркивалось, что, изучая национальные традиции, необходимо выделять те из них, которые сближали и сближают все наши национальные культуры и формируют единую культуру всего советского народа. Г. Чахирьян в своем выступлении показал на ряде примеров, что черты общности демократических культур народов нашей родины возникли еще до революции, но что в полной мере эта общность проявилась в процессе социалистического и коммунистического строительства.

Культурная революция открыла грандиозные возможности для развития искусства у всех социалистических наций. На совещании приводились в пример кинематографии Латвии, Эстонии и Литвы. Когда эти прибалтийские страны были буржуазными республиками, они не могли иметь собственную кинематографию даже по экономическим причинам: демонстрация созданных в них фильмов не оправдала бы расходов на постановку. Когда же они вошли в семью советских республик, фильмы о жизни и борьбе за социализм литовского, эстонского и латышского народов казались близкими и нужными не только эстонцам, литовцам и латышам, но и гражданам всех союзных советских республик.

Одна из главных задач создаваемых трудов, как отмечалось в докладе на секционном совещании киноведов, состоит в том, чтобы показать единство советского искусства. Поэтому в «Истории кино народов СССР» надо предельно конкретно проследить процесс взаимодействия национальных отрядов нашего кино. Это взаимодействие на разных этапах развития киноискусства проявлялось по-разному, но всегда каждое крупное произведение кино, созданное в любой из советских республик, обогащает и развивает все советское киноискусство в целом, всю нашу социалистическую художественную культуру.

Вопрос о периодизации истории советского искусства был поставлен в основном докладе Ю. Калашникова. Предложение докладчика — исходить из принятой нашей исторической наукой периодизации истории СССР, учитывая в каждом отдельном случае особенности развития советского искусства в целом, а также особенности развития отдельных его видов и национальных отрядов,— было поддержано всеми участниками совещания.

В соответствии с этим было принято и распределение материалов «Истории кино» по томам. Первый том «Истории кино народов СССР» будет включать два раздела: «Рождение советского кино» и «Первые шаги советского киноискусства», соответствующие периодам гражданской войны и восстановления народного хозяйства. Второй том целиком охватит все немые фильмы, начиная со «Стачки» и до окончательного прекращения выпуска немых кинокартин. Третий том посвящается советскому звуковому кино в период до Великой Отечественной войны. Чет-

вертый том охватывает два периода и состоит из двух частей: советское кино в годы Отечественной войны и советское кино в годы послевоенного восстановления народного хозяйства. Наконец, пятый, заключительный, том посвящается новому подъему советского киноискусства в период между XX и XXII съездами КПСС.

Выступление Л. Погожевой было посвящено тем новым качествам, которые должны отличать создаваемую «Историю кино народов СССР» от уже изданных аналогичных трудов. В «Истории кино народов СССР» развитие киноискусства надо показать в его связях с развитием всей советской художественной культуры. Нельзя также ограничиваться историей фильмов или режиссерского творчества. Все творческие профессии синтетического искусства кино, в частности сценарное, актерское и операторское творчество, должны быть освещены в новом труде с необходимой полнотой.

На совещании вновь возник старый спор о композиции коллективного труда. Как следует описывать развитие советского киноискусства? Рассматривая его в целом или специально освещая развитие каждого из национальных отрядов? На сей раз сторонником первой точки зрения оказался только т. Нерсесян. Все остальные участники обсуждения высказались за то, чтобы, как правило, пути киноискусства в каждой из союзных республик рассматривались в особых главах или разделах глав, так как только такое изложение материала позволит выявить особенности истории кино в каждой из республик и достаточно четко показать взаимодействие отдельных отрядов советского кино и слияние их в единое советское киноискусство. Этот принцип построения не должен, однако, применяться догматически. Для написания истории советского кино в годы Отечественной войны нет необходимости отдельно прослеживать пути его национальных отрядов; но вместе с тем нельзя описать подъем киноискусства после XX съезда КПСС, не показав особо успехи кино в каждой из союзных республик.

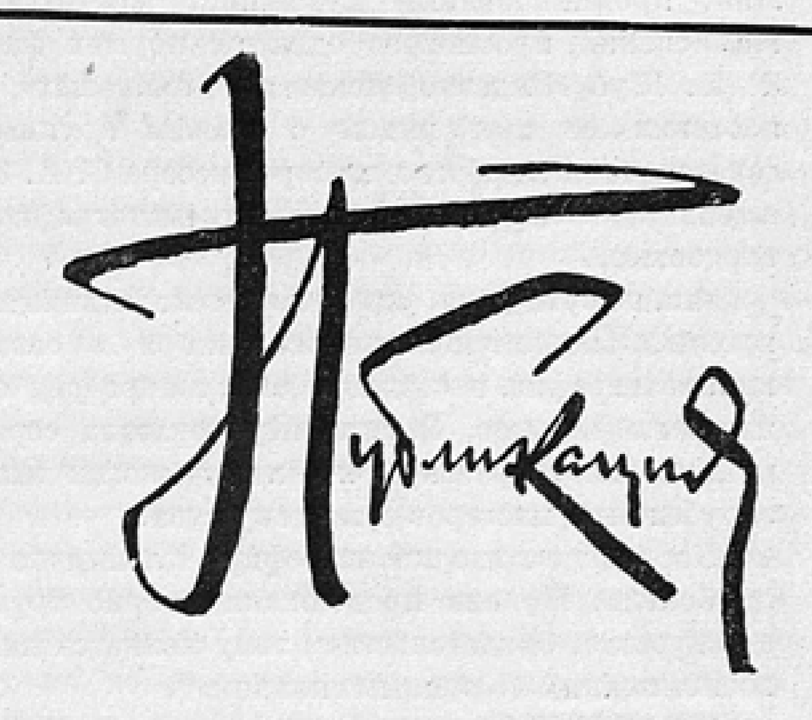
Вопросам развития революционного советского искусства в двадцатые годы были посвящены доклады Ю. Келдыша, Е. Горячкиной и Н. Зоркой. Все докладчики подчеркнули неправильность «сплошного» подхода к новаторскому искусству двадцатых годов, заключающегося либо в генерализации его достижений, либо, наоборот, в подчеркивании его недостатков, связанных в творчестве ряда художников с влияниями декадентства и формализма. Новаторство двадцатых годов надо рассматривать исторически, как необходимый этап в поступательном развитии молодого советского искусства. При этом все докладчики подчеркивали, что проблема новаторского искусства двадцатых годов решалась по-разному в кинематографии, театре и музыке. Наиболее сильно влияние западного модернизма сказывалось на музыке.

Н. Зоркая в своем докладе, посвященном новаторскому кинематографу двадцатых годов, совершенно правильно подчеркнула его значение для развития реалистического советского киноискусства, показала, что режиссеры-новаторы первыми в мировом киноискусстве поставили перед собой задачу утверждения идей революции и отображения революционной борьбы народных масс. Естественно, что молодое киноискусство не могло в решении этих задач опереться на тот опыт, который был накоплен буржуазными киноработниками, как русскими дореволюционными, так и зарубежными. Поиски языка кино, характерные для новаторского кинематографа двадцатых годов, определялись в основном нахождением новых художественных средств для воплощения революционного содержания советских фильмов.

Предложение Н. Зоркой вернуться к разделению мастеров кино двадцатых годов на «традиционалистов» и «новаторов» не получило, однако, поддержки. Полемизируя с ней, участники совещания указывали, что термин «традиционалисты» неверен, ибо под «традиционалистами» подразумевают режиссеров, опирающихся не на прогрессивные художественные традиции, а на ремесленные навыки буржуазного кино. Между тем новаторы двадцатых годов — Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Шенгелая и другие — были и «традиционалистами» в том смысле, что они фактически опирались на традиции литературы, искусства, народного творчества, революционной публицистики.

На секционном заседании был детально обсужден проект проспекта «Истории кино народов СССР», составленный по материалам, полученным из всех союзных республик. С предложениями по доработке и уточнению текста проспекта выступали К. Гогодзе (Грузинская ССР), И. Долинский (ВГИК), И. Рачук (СРК СССР), И. Репин (Туркменская ССР), И. Смаль (БССР), В. Ханжонкова (Госфильмофонд) и другие.

Всесоюзное совещание искусствоведов приняло ряд конкретных решений по организации работы над историей кино, музыки и театра народов СССР. Через год оно соберется вновь для обсуждения уже написанных глав первых томов этих трудов.




С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ

# История одной дружбы

Одно из первых мест в славной плеяде зачинателей и активных деятелей советского киноискусства по праву принадлежит Э. И. Шуб. Вместе с С. М. Эйзенштейном, В. И. Пудовкиным, А. П. Довженко и другими прославленными мастерами советского кино Эсфирь Шуб утверждала своим оригинальным, глубоко самобытным искусством мировую славу советской кинематографии.

Впервые в истории нашей отечественной кинематографии она широко применила в режиссерской работе метод использования документальной кинохроники. «Падение династии Романовых» (1927), «Великий путь» (1927), «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928), «Сегодня» (1930), «Страна Советов» (1937), «Испания» (1938), «Лицо врага» (1941), «По ту сторону Аракса» (1947) — таков далеко не полный перечень фильмов, поставленных Эсфирь Ильиничной Шуб.



Э. И. ШУБ



А. А. ФАДЕЕВ

Для создания этих фильмов ею были просмотрены миллионы метров старых, дореволюционных картин. Но это был не просто механический отбор нужных режиссеру исторических кинокадров. Эсфирь Шуб решительно выступала против всякого формалистического трюкачества в искусстве и, преодолевая на своем пути многие ошибки, трудности, перенося подчас «большие поражения» (выражение Э. Шуб), по-новому, творчески осмысливала исторические факты, запечатленные на кинопленке, и создавала превосходные, новаторские картины.

Не случайно такой требовательный и остро видя-

Третья публикация о творческих связях А. Фадеева с советским кино и его деятелями. (Первая публикация — см. «Искусство кино», 1956, № 12. Вторая публикация — см. «Искусство кино», 1959, № 2.)

щий, проникновенный художник, как Владимир Маяковский, просмотрев один из первых фильмов Э. И. Шуб «Падение династии Романовых», смело поставил ее имя рядом с именем крупнейшего советского и мирового кинорежиссера С. М. Эйзенштейна, назвав их «нашей кинематографической гордостью».

Став, по сути дела, одной из зачинательниц нового хроникально-документального жанра в советской кинематографии и создав в этом жанре ряд оригинальных фильмов, Эсфирь Шуб оказала серьезное влияние на творческую практику многих наших и зарубежных мастеров киноискусства.

Последние годы жизни Эсфирь Ильинична тяжело болела. Но она продолжала упорно трудиться в искусстве. Свидетельством тому является книга ее воспоминаний «Крупным планом»*.

«Я попыталась,— пишет в этой книге Э. И. Шуб,— написать книгу воспоминаний о некоторых замечательных людях, с которыми мне посчастливилось встретиться по своей работе, о людях, которые прошли в моей жизни крупным планом. Я стремилась записать то, что, казалось мне, представляет общественный интерес и может быть с интересом прочитано не только моими друзьями и товарищами, но и советским читателем».

Недавно нам удалось обнаружить письмо А. А. Фадеева в издательство «Искусство» — отзыв о книге Э. Шуб, в котором, как нам кажется, дана очень точная характеристика этой книги.

А. А. Фадеев пишет, что воспоминания Э. Шуб написаны хорошим, точным и экономным, «кинематографическим» языком, написаны умно: «каждая глава многое вмещает, все дано зримо и выпукло».

«Уже сейчас,— пишет А. Фадеев,— **можно сказать, что книга Э. И. Шуб будет иметь большое воспитательное значение для молодежи, работающей во всех областях искусства и литературы. Хорошо показан и объяснен процесс становления молодой демократической интеллигенции, которая с первых лет после Октябрьской революции пошла работать с Советской властью и создала первые примечательные произведения советского искусства. Революционный энтузиазм, преданность своему делу, высокая требовательность к себе, искания, ошибки и заблуждения — все это дано Э. И. Шуб пристрастно и в то же время объективно. Автор показывает старшее поколение деятелей искусства и литературы, одни из которых были или стали учителями молодежи, другие скатились в болото или в лагерь врагов революции... Кратко, но выразительно даны образы Горького, Луначарского, Станиславского, Блока, Брюсова, Бальмонта и других менее видных представителей искусства и литературы нашего и чужого лагеря.**

**Хорошо дан весь начальный период советского кино, работа кинохроники первых лет революции, создание первых советских фильмов, начало деятельности Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, работы Кулешова, Дзиги Вертова...»**

А. А. Фадеев был первым редактором книги воспоминаний Э. И. Шуб. Когда Э. И. Шуб дописывала эту книгу, Александра Александровича уже не было в живых...

●

Как-то после смерти А. А. Фадеева, зная о многолетней его дружбе с Э. И. Шуб, я обратился к Эсфири Ильиничне с просьбой разрешить опубликовать их переписку.

Уже многие месяцы Эсфирь Ильинична была прикована тяжелой болезнью к постели.

Но эти листки, многие из которых уже пожелтели от времени, оставались по-прежнему дорогими и частенько перечитывались, особенно после смерти друга. Не раз при этом близкие люди видели на измученном болезнью лице Эсфири Ильиничны скатившуюся слезу...

Она обещала мне «еще раз все это посмотреть и тогда уж решить...»

Так до последнего дня она и не рассталась с этими листками, хранящими память долгой и верной дружбы...

●

Переехав в Москву из Ростова-на-Дону в конце 1926 года, А. Фадеев постепенно расширяет круг своих друзей среди писателей и деятелей смежных искусств. Именно в это время происходит его знакомство и начало дружбы с Э. И. Шуб.

Одна из первых встреч А. Фадеева с Э. Шуб произошла в сентябре 1927 года на квартире В. В. Маяковского в Гендриковом переулке, когда Маяковский впервые читал своим друзьям поэму «Хорошо». На этой встрече присутствовали А. Луначарский Н. Асеев, А. Фадеев, М. Светлов, В. Шкловский, Л. Брик, Э. Шуб и другие. А. Фадеев запомнился Э. Шуб как «худой, высокий, в галифе и в длинной гимнастерке военного покроя, без единого седого волоса, со светлыми глазами на загорелом лице».

Примерно в те же годы А. Фадеев встретился и с А. Довженко, в защиту фильма которого («Земля») он тогда горячо выступил. Один из друзей писателя — Ю. Н. Либединский — пишет по этому поводу в своих воспоминаниях: «Помню, как Саша загорелся, когда был подвергнут несправедливой и заушательской критике замечательный фильм Александра Дов-

* Эсфирь Шуб, Крупным планом, «Искусство», 1959. Вступительная статья, комментарии и общая редакция И. Вайсфельда.

женко «Земля», и мы по инициативе Фадеева вместе выступили в защиту тогда еще молодого кинорежиссера, который впоследствии стал украшением и гордостью нашего советского искусства».

●

На Первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей (май 1928 г.) А. Фадеев выступил с докладом «Столбовая дорога пролетарской литературы», в котором подверг острой критике надуманную, убогую лефовскую теорию «точной фиксации фактов», в основе которой лежало наивное преклонение лефовцев перед отдельными фактами жизни и нелепое их противопоставление искусству, которое лефовцы начисто отрицали, не понимая, что искусство призвано синтезировать, философски и художественно осмысливать разрозненные факты и явления и, обобщая их в стройную картину жизни, эстетически целостно и идейно направленно воздействовать на сознание человека.

«Лефовцы,— говорил на этом съезде А. Фадеев,— любят ссылаться на прекрасные киноработы Эсфири Шуб, представляющие монтаж старых, дореволюционных фильмов. Но лефовцы не видят того, что Э. Шуб шла по линии искусства (разрядка моя.— *С. П.*), а не по линии простой фиксации фактов, потому что она приводила факты в определенную систему, брала наиболее типичные и тем самым превращала их в художественные символы».

●

В начале 1930 года начались работы по производству фильма «Разгром» по одноименному роману А. Фадеева (на ленинградской студии «Союзкино»). Ставил этот фильм режиссер Н. Я. Береснев по сценарию Ю. Г. Лаптева.

Съемки фильма продолжались почти весь год, и все это время А. Фадеев принимал самое деятельное участие в создании фильма. Он специально выезжал для консультации по фильму в район Красноярска, где тогда производились натурные съемки фильма.

В те годы у А. Фадеева завязываются прочные связи со многими работниками кино. Все больше и больше он заинтересовывается творческими проблемами этого нового, массового народного искусства.

В декабре 1930 года по приглашению группы работников кино он принимает участие в работе Всесоюзной конференции Ассоциации работников революционного кино (АРРК) и выступает там с речью, которая, по свидетельству одного из участников этой конференции — режиссера Л. З. Трауберга, «произвела на всех нас большое впечатление».

Речь эта была направлена против формализма и натурализма в киноискусстве, против «фотографирования» действительности, против легковесного и бездумного описания внешних проявлений жизни, без глубокого проникновения в их сущность. А. Фадеев говорил, что, если в настоящее время художник, в какой бы области он ни работал, вздумал прямо, фотографически изображать то, что в жизни происходит, тогда он стал бы на позицию первобытного человека, так как все общественные отношения теперь в корне изменились. Нужно проникнуть вглубь, пронзить внешнюю кору явлений, дойти до их действительной сущности, постичь законы их движения и взаимной связи...

Взволнованно говорил он тогда о важнейшей проблеме художественного творчества — об отношении художника к окружающей действительности.

Через полгода А. Фадеев выступает на встрече писателей, кинематографистов и военных работников, посвященной проблемам оборонного фильма, с речью «Что дал и что обязан дать советский писатель оборонной кинематографии». На этом вечере режиссер Н. Береснев рассказал о первом опыте совместной работы с А. Фадеевым над фильмом «Разгром» и продемонстрировал самый фильм.

После этого происходит ряд выступлений писателя на фабриках и заводах Москвы, в которых он проявляет свою горячую заинтересованность в вопросах развития советского киноискусства.

31 июля 1933 года он посылает письмо Г. М. Козинцеву и Л. З. Траубергу о их сценарии, посвященном Максиму, считая, что этот сценарий «несомненно один из самых интересных за последнее время». Правда, он считает, что над этим сценарием «нужно еще серьезно поработать».

Вскоре, 21 августа 1933 года, он пишет М. А. Шолохову о необходимости творческого содружества писателей и кинорежиссеров: «Мне кажется,— говорит он,— что мы совместными силами могли бы двинуть дело развития советского кино и тем премного помочь советской власти».

Пути развития кино волнуют писателя. На другой день (22 августа 1933 г.) А. Фадеев отправляет теплое, дружеское письмо С. М. Эйзенштейну, которое, по свидетельству Э. И. Шуб, произвело огромное впечатление на этого выдающегося деятеля кино и положило начало их многолетней творческой дружбе.

«У меня создалось впечатление,— писал в этом письме А. Фадеев,— может быть, неправильное, что на Ваше творческое самочувствие влияют толки и пересуды кинематографических и околокинематографических людей о том, что вот, дескать, Эйзенштейн «замолчал», «новых картин не дает» и т. п.

Мне кажется, что Вы должны совершенно спокойно относиться к подобным разговорам, ибо, как мне известно, все эти годы Вы не прекращали своей работы, которая у такого крупного мастера, как Вы, связана с постоянными поисками нового. А в таких случаях

(не мне Вам говорить) не всегда сразу дается в работе то, что нужно. Здесь важно только, по-моему, не поддаться голой форме, которая, ежели с ней экспериментировать, начинает довлеть сама по себе и превращаться в тормоз».

А. Фадееву хочется как-то поближе связаться творчески с этим выдающимся новатором в области самого массового, народного искусства. В одном из писем Эйзенштейну он пишет, что мог бы быть ему «хорошим помощником, но, к сожалению, собственная литературная работа и работа совместно с Довженко, которая меня очень увлекает, лишает меня этой возможности».

В августе 1933 года, впервые после двенадцатилетней разлуки с родным краем, А. Фадеев вместе с киноэкспедицией А. П. Довженко, выезжает на Дальний Восток.

Нетрудно понять, почему был избран именно такой маршрут этой экспедиции. «Дальневосточный край — почти моя родина,— говорил А. Фадеев.— Здесь находится село, в котором я вырос, здесь я прошел школу партизанской войны, вступил в партию, оформился как большевик».

О путешествии по Дальнему Востоку А. Фадеев подробно сообщает Э. И. Шуб и своей матери. 24 сентября 1933 года он пишет Э. И. Шуб:

**Дорогая Эсфирь!**

**Пишу, зная, что это письмо или не дойдет до тебя совсем, или дойдет месяца через полтора. Сидим в Николаевске-на-Амуре, куда прилетели на самолете,—над совершенно дикими и дьявольски красивыми местами мы летели, а завтра отъезжаем морем во Владивосток. Все, что здесь в крае творится, настолько необыкновенно, — не похоже ни на что российское, что писать об этом в письме— это профанация, это почти невозможно. На этом материале можно делать десятки сценариев и романов, но факты действительности бьют всякий вымысел. У нас головы распухли! Мы уже говорили с Довженко, что отразить Дальний Восток хорошо— можно было бы, работая твоим методом, опираясь только на факты, и жалели, что тебя нет с нами. Как-то ты поживаешь, чернявая? Мы частенько вспоминаем о тебе и говорим — «вот она будет смеяться, когда мы ей об этом расскажем». Ты не унывай от тяжестей жизни, друг мой! Крепко жму руку и обнимаю тебя. А.**

**Из Владивостока напишу тебе подробней обо всем.**

А. Фадеев посылает «с дороги» много писем и телеграмм своим родным и друзьям, в частности Э. Шуб. Некоторые из них были впоследствии утрачены. Вот сохранившееся письмо к матери — от 14 ноября 1933 года:

«...Дня три тому назад я был в Чугуевке. Изложить все перемены, которые там произошли, в письме совершенно невозможно. Я испытываю к этому селу необыкновенную привязанность, и пребывание там взволновало меня чрезвычайно...» «Тут тебя все, все помнят,— пишет он матери,— и так хвалят, что я просто горжусь тобой. Именно потому, что я твой сын, меня в Чугуевке так приветливо встретили, так обласкали, так все звали к себе, что я не могу об этом без слез вспомнить».

Но, знакомясь с жизнью родного села, радуясь тому хорошему, новому, что народилось в нем за прошедшие годы, он с горечью отмечает, что «по-прежнему — страшная заброшенность и оторванность от всего».

Унылая картина отсталого быта родного села побуждает писателя к активным действиям: «Я поставил своей целью добиться от областных организаций постройки электростанции в Чугуевке, кардинального ремонта дороги от Яковлевки до Чугуевки и организации МТС в Улахинской долине». И он действительно принимает (и небезуспешно!) необходимые меры. 14 ноября 1933 года А. Фадеев отправляет еще одно письмо Э. И. Шуб:

**Милая Эсфирь!**

**Посылал тебе уже несколько писем и телеграмм, но получила ли ты их — не ведаю, ибо лазим мы по таким дебрям, откуда, по-моему, никакие письма не доходят и дойти не могут.**

**Вот тебе беглое изложение нашего маршрута: Москва — Хабаровск, из Хабаровска поездом в Биробиджан и — на машинах — по еврейским колхозам. Далее: Хабаровск —Николаевск-на-Амуре самолетом (да, пропустил еще поездку к гольдам по реке Тунгузке на моторной лодке!) — здесь несколько дней разъезжали на катерах по Амурскому лиману (смотрели рыбные промыслы и консервные заводы) и — верхами — по сопкам смотрели наши военные укрепления. Далее: пароходом во Владивосток с заездом на Сахалин (смотрели рыбные промыслы). Из Владивостока — катером— в звероводческий (олений, енотовый, песцовый) совхоз, потом — дрезиной — на ст. Кангауз (строится новая ж.-д. ветка через страшнейшую тайгу и сопки) и в угольной вагонетке (вымазались, как черти) на Сучанские рудники. С Сучана пошли таежными тропами (общей сложностью километров 300) в Улахинскую долину, в которой я вырос.**

**Это таежное путешествие длится уже более месяца. В тайге нас захватила зима, но дух у всех бодр.**

**Сейчас сидим в селе Кокшаровке у староверов, в шубах с мужичьего плеча, седые, с интеллигентными лицами, похожие на декабристов в ссылке. Едим рябчиков и зайцев собственного убоя и предполагаем на днях с бригадой местных охотников**

**пойти на несколько дней в тайгу — охотиться на крупного зверя.**

**В одном из сел к нам пришвартовался в качестве постоянного спутника известный уссурийский охотник, спутник Арсеньева и друг гольда Дерсу Узала — крестьянин с Варваровки Василий Тарасович Глушак. Это старый тигробой и медвежатник (он поймал в своей жизни до 30 тигров живьем, а перебил, как он сам говорит, «и счету нет»). Мы в нем души не чаем. Представь себе пятидесятилетнего богатыря с необыкновенно ясными детскими глазами, руками, как сковороды,— скромного и какого-то чистого — и физически и морально.**

**После этой охоты мы поедем, очевидно, по границе с Кореей и с Китаем, потом вернемся в Хабаровск и — на собаках — поедем на север, в строящийся новый город Комсомольск, а уже потом — в Москву. В Москве будем к 1-му января.**

**Все шлют тебе горячие приветы. Я крепко целую тебя! Как-то ты живешь там? Как работа?**

**Саша**

На этот раз Фадеев пробыл на Дальнем Востоке около четырех месяцев. Свои впечатления от встречи с родным краем писатель выразил в рассказе «Землетрясение», вложив их в уста художника Майгулы, приехавшего на Дальний Восток после долгого отсутствия. «Он не узнавал знакомых мест, да и люди стали другими. Вдоль старой Уссурийской дороги на сотни и тысячи километров прокладывались вторые пути. Ночами Майгула, не отрываясь, смотрел в окно и видел огни тракторов и слышал урчанье, заглушавшее шум поезда: тракторы поднимали зябь.

...Над огромным простором тайги реяли самолеты. Их мощный клекот то и дело врезался в шум поезда. Тени самолетов скользили по желтым колхозным полям, по синим водам рек и озер. Самолет стал такой же принадлежностью родного пейзажа, как жаворонок или голубь».

А. Фадеев побывал на крупнейших стройках края, в прекрасном юном городе Комсомольске, Биробиджане, на Сучанском руднике, в растущих колхозах, МТС, леспромхозах, рыбных промыслах. «Мне пришлось проделать путь по старым партизанским тропам. Я прошел 600 километров и увидел, как тайга изменилась».

«Кровь героических сынов трудящихся Дальнего Востока была пролита недаром. Край расцвел, стал жемчужиной нашей социалистической Родины, форпостом коммунизма на Тихом океане».

Вернувшись из длительного путешествия по дальневосточным районам, А. Фадеев начинает писать сценарий «Аэроград», впоследствии получивший другое название — «Комсомольск-на-Тихом океане».

Работая над этим сценарием, писатель, несомненно, думал о самом юном дальневосточном городе — Комсомольске-на-Амуре, основанном героической советской молодежью в 1932 году. Он был на «закладке» этого города и любовно следил за его ростом.

А. Фадеев мечтал написать о Комсомольске-на-Амуре большой роман. Возможно, что в этой связи и начатый им сценарий «Комсомольск-на-Тихом океане» следует рассматривать как своеобразный «подступ» к будущему роману, хотя совершенно ясно, что в сохранившихся набросках этого сценария речь идет не о реальном Комсомольске-на-Амуре, а об условном, вымышленном городе, созданном художественной фантазией писателя.

В этом сценарии писатель хотел отобразить строительство гигантского советского аэрограда, с крупнейшим в мире авиазаводом, аэропортом, авиашколой, аэрогидродинамическим институтом. В эскизе сценария им были сделаны интересные наброски людей этого аэрограда — рабочих, летчиков, строителей и других.

Однако сценарий остался неоконченным. Как известно, для постановки фильма был принят сценарий А. Довженко «Аэроград».

В сентябре 1934 года, вскоре после Первого Всесоюзного съезда писателей, А. Фадеев вновь выезжает на Дальний Восток.

Живя недалеко от Владивостока («...на 19-й черте»), Фадеев сообщает матери (8 ноября), что он уже успел побывать «в пограничных районах Амурской области, а потом в районе Барабаша и Славянки,— все эти места, в которых я не бывал никогда». Он пишет, что за это время «прекрасно отдохнул» и чувствует себя «вполне бодро».

«...Как и в прошлый раз, меня (и всю нашу группу писателей) встречают с исключительной теплотой и вниманием — даже неловко. Мы провели громадное количество докладов о съезде,— всюду такой интерес, что диву даешься. Сейчас на Дальнем Востоке жизнь значительно улучшилась. Колхозы почти повсеместно встали на ноги — особенно в Амурской области».

16 января 1935 года он посылает письмо С. М. Эйзенштейну, в котором спрашивает о Э. И. Шуб («Где Эсфирь? Я имел от нее одну открытку из Турции. По открытке видно, что письмо мое, посланное в Стамбул, до нее не дошло...»), интересуется, как живет сам Эйзенштейн, начал ли он работать в театре, закончил ли книгу, думает ли он взяться за постановку новой кинокартины. В этом письме он, между прочим, рассказывает о своем впечатлении от фильма «Чапаев».

«...Видел «Чапаева». Картина мне очень понравилась. По прессе, правда, выходит, что она точно с неба свалилась, но это неверно. В ней многое от

Вас (эпизод с «психической атакой» целиком Ваш) и многое от Пудовкина (рисунок самого Чапаева — пудовкинский). Но никакого эклектизма я не почувствовал,— следовательно, это закономерное движение вперед».

«Чувствуется,— пишет он далее,— и не только по кино,— что пришла пора кое-что синтезировать. Это чувствуется даже по линии взаимоотношений различных видов искусств между собой. В конце концов — при всех срывах, бюрократических извращениях и т. д.— попытки кинорежиссеров и писателей работать вместе были не случайны. Сейчас, слышно, притираются друг к другу архитекторы, скульпторы и живописцы. Следовательно, чувствуется потребность синтезировать: не только обобщать накопленное во времени, по каждому из искусств, но и находить новые формы сосуществования. С этой стороны интересно,— спрашивает он дальше Эйзенштейна,— что делается в театрах? Театр по самому существу своему — искусство синтетическое, особенно у нас, в чем большая заслуга Мейерхольда, а отчасти Таирова и вахтанговцев...».

Через полтора месяца (1 марта) А. Фадеев пишет Э. И. Шуб:

**Милая Эсфирь!**

**Получил твое письмо с характеристиками турок— очень веселился... А больше всего был рад, что ты хорошо поездила, что работаешь, что тон твоего письма — бодрый и даже в руке чувствуется твердость.**

**Если это определяющий (более или менее) тон во всей твоей жизни сейчас, то я очень рад за тебя.**

**Эйзену* я написал —дня за два до того, как написал тебе — письмо на адрес ГУКФ** (точный адрес квартиры забыл), получил ли он? Прекрасно то, что он взялся за картину.**

**В талант этого человека я верю, как в гранитную скалу, потому что его таланту присуще помимо всех других качеств качество большого ума, а таланты этого типа так же живучи и неистребимы, как сама жизнь,— они кончаются только со смертью их носителей. Таланты этого типа могут проходить — вернее не могут не проходить — через периоды сомнений в своих силах, мучений, ошибок (поисков в ложных направлениях), «кризисов» и молчаний, но неизбежно заявляют о себе снова и снова, порой тогда, когда уже никто ничего не ждет от них, и трудно бывает определить, из какой дыры они снова выпрыгнут — живехонькие, обогащенные, омоложенные, драчливые, как черти. Таков и Эйзен.**

**Я иногда чувствую, как он сомневается в себе и наделяет силой других и возвышает их: «До чего, мол, спокойно и уверенно живут, а я-то мучаюсь!» Но еще мужественный старик Гёте (стихов которого я терпеть не могу) говорил: «Наше (художников.— *А. Ф.*) воображение, по самой природе своей склонное носиться с высокими (надо бы сказать с большими. —*А. Ф.*) мыслями, питаемое фантастическими образами поэзии, измышляет себе целый ряд возвышенных существ, ниже которых мы стоим, и все, кроме нас, великолепно, и всякий другой, только не мы, является совершенством. И это вполне естественно. Нам так часто приходится убеждаться в том, что нам многого недостает; и именно то, чего нам недостает, мы часто приписываем другим, которых мы и наделяем в этом случае не только всем, что мы сами имеем, но еще и некоторым идеальным довольством и спокойствием. И вот счастливец налицо — продукт нашей собственной фантазии. Напротив того, если мы при всей нашей слабости и неповоротливости примемся спокойно за работу, то часто оказывается, что мы с нашим лавированием и шатанием из стороны в сторону достигаем большего, чем другие с их парусами и веслами, и — тогда мы приходим к действительному познанию своих сил, убеждаясь, что не только не отстаем от других, но подчас даже обгоняем их...»**

**Старец — прямо скажем — был хотя и многословен, но честен и не глуп. Эйзен сейчас прошел через все это, чтобы «спокойно взяться за работу», и не только придти «к действительному познанию своих сил», но и вновь показать эту силу другим...**

**Надо ли говорить, Эсфирь, как желаю я успеха тебе и как я рад, что ты живешь и работаешь, такая умница и красавица! Жизнь моя однообразна: пишу, гуляю по лесу, читаю Шекспира, которого можно правильно понимать уже после 30 лет, когда в опыте человека, в обобщенном виде, открываются собственные думы, страсти и радости.**

**Здесь — весна: распускается верба, подснежники вылезают из-под листьев, иногда выпадает теплый рыхлый снег и тут же тает; красные командиры (живу недалеко от санатория РККА) прижимают к деревьям своих подруг, обняв их большими руками,— подруги издают голубиное воркование, я завидую командирам...**

**Иногда я выезжаю во Владивосток и гуляю по местам своего детства...**

**Настроение у меня ровное, работящее, но я дела-**

* С. М. Эйзенштейну.
** Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР.

**юсь староват для того, чтобы оно было «безмятежным» и, выражаясь по-байроновски,**

**... веде звучит лет скорбный стон,**
**И демон дум меня тревожит...**

**Пиши, милая Эсфирь. Целую тебя. Книгами ты меня просто осчастливишь...**

**Будь здорова, купайся в ванне, не пей вина и не храни денег в сберкассе.**

Уже третий месяц живет писатель на Дальнем Востоке, напряженно работая над романом «Последний из Удэге».

«Хотя Горький и поругивает этот роман (и сам я вижу огромные недостатки первых частей),— пишет он 7 марта 1935 года своей сестре Т. А. Фадеевой, — но я знаю весь замысел и не сомневаюсь, что в ц е л о м роман получится «хороший».

Он сообщает, что очень много читает и что хотя жизнь его в «смысле всяких житейских радостей... идет довольно однообразно»,— все же скрашивает ее то, что он живет «на родине», и даже сидя на даче, он чувствует себя «в своей стихии» и движется «вперед вместе с жизнью». Он сообщает сестре, что настроение у него — «как всегда, когда я пишу — ровное и бодрое».

«С головой» уходит писатель в дальневосточные дела: в Хабаровске организует дальневосточное отделение Союза писателей и реально помогает многим местным писателям; выступает с докладами на собраниях интеллигенции; работает в редколлегии, а с марта — редактирует журнал «На рубеже» (ныне «Дальний Восток»); деятельно участвует в работе краевых съездов рабселькоров, учителей и т. д.

А. Фадеев пишет полное дружеской поддержки письмо Ю. Н. Либединскому (10 апреля), радуясь его увлеченности работой над пьесой и делясь с ним впечатлением «истинного наслаждения» от прочитанного «Введения» к «Эстетике» Гегеля. Он вспоминает при этом, как близко добирались они в рапповские времена «к истине», и сожалеет, что «все это было искажено у нас недостатком знаний, догматизмом и групповой борьбой». В конце августа 1935 года Фадеев возвращается в Москву, а вскоре (4 октября) выезжает в составе делегации советских писателей и журналистов в Чехословакию.

Спустя два месяца после возвращения из Чехословакии он уезжает отдыхать и работать на юг, в Сухуми. Оттуда 20 декабря 1935 года он посылает письмо Э. И. Шуб.

**Милая Эсфирь!**

**В сущности письмо можно было бы начать так: ...Первая железная ночь*.**

**В девять часов солнце заходит. На землю ложится белесоватая мгла. Мерцают несколько звезд. Через два часа показывается серп луны. Я развожу огонь, и свет моего костра поблескивает среди сосновых стволов.**

**«Первая железная ночь»,— говорю я. И безумная страстная радость пронизывает меня странным трепетом при мысли о месте и времени.**

**Вы,—люди, звери и птицы! Я поднимаю стакан за одинокую ночь в лесу! За тьму и шепот Бога среди деревьев, за простые нежные созвучия безмолвия, звенящие в моих ушах! За зеленую листву и за желтую листву! Я пью за звук жизни, который слышу, за морду, фыркающую в траве, за собаку, обнюхивающую землю! Бурный тост — за дикую кошку, припавшую грудью к земле и готовую ринуться на воробья во мраке! За кроткую тишину в земном царстве, за звезды и за полумесяц,— да, за них и за него!..**

**Благодарение за одинокую ночь, за горы, мрак и шорох моря,— он звучит в моем сердце! Благодарение за мою жизнь, за мое дыхание, за счастье, что я живу этой ночью, я благодарю за это от всего сердца! Послушай на Восток и послушай на Запад, нет, послушай! Это вечный Бог. Эта тишина, что шепчет мне на ухо,—это кипучая кровь самой великой природы, Бог, дыханием своим обвевающий мир и меня! При свете своего костра я вижу блестящую паутину, слышу плывущую по морю лодку, отблеск северного сияния скользит вверх по небу на севере. О, клянусь бессмертной душой моей, я благодарен и за то, что это я сижу здесь!.. Тихо. Сосновая шишка глухо ударяется о землю. «Упала сосновая шишка!..» — думаю я...**

**Именно такие железные ночи стоят сейчас под Сухумом,—нет только отблесков северного сияния. И нет таланта Гамсуна, чтобы написать об этих ночах своими словами.**

**К тому же я достаточно погулял и уже немало поднял тостов... и должен сейчас честно писать четвертую часть романа, согнувшись над столом.**

**Тем не менее иногда, перед закатом, Паша Юдин* и я идем по тропинке высоко в горы, идем по опавшим листьям. На энном полустанке мы покупаем бутылку белого вина — настоящего молодого вина и распиваем его, сидя на пнях. Под нами лежит долина, уже вся во тьме,— белеют домики немецкой деревушки Нойедорф. Паша сидит похожий на Санчо Пансо. Мы говорим о том, о сем.**

**Но в основном я уже теперь пишу. Первое время не писалось никак. Не то поездка в Чехословакию**

---

* Ниже — А. А. Фадеевым приводится (по памяти) отрывок из романа «Пан» норвежского писателя Кнута Гамсуна.

* П. Ф. Юдин — общественный и государственный деятель, академик, член Союза писателей СССР. В те годы — один из руководящих работников Союза советских писателей.

и последующая московская суетня выбили из колеи, не то просто устал. В связи с этим и настроение было отвратительное. Сейчас все более или менее «наоборот».

Как твои дела, дорогая Эсфирь? Здорова ли ты? Работаешь ли? Что ты попиваешь — «напареули ли, цинандали ли» или, так сказать, «горькую чашу жизни»? Вернулся ли Эйзен и как его работа?

Я сижу здесь потому, что не хочется бросать работы на полпути и жаль оставлять Марианну одну*. Ей здесь лучше и вообще, кажется, ей стало лучше. Но все-таки я скучаю по Дальнему Востоку. Максимум, что я могу пробыть еще под Сухумом,— это январь. После того, конечно, не меньше, чем весь февраль, я пробуду в Москве. Дальневосточники, поди, ругают меня.

Напиши мне что-нибудь, Эсфирь, друг мой. («Друг мой— женщина»,— говаривал Джек Лондон.)

Понравились ли тебе виды Праги, Братиславы? Словацкие гобелены? (К сожалению, они плохо репродуцированы.)

Что ты читаешь сейчас? Весь твой Бальзак с надписями из Пушкина со мной.

Крепко жму руку тебе.

Желаю тебе всего самого доброго.

А.

Сухум, гостиница Синоп.

Писатель работает в это время над четвертой частью романа «Последний из Удэге» и, несмотря на «огорчения и страдания в личной жизни», работает «очень продуктивно», — как сообщает он матери в январе 1936 года. «Я надеюсь в феврале закончить 4-ю часть... Единственное, что может помешать, это нападающие на меня изредка полосы самой черной меланхолии, которую мне трудно бывает развеять... В такие периоды я не могу ни писать, ни читать... Но, к счастью, такие состояния не длятся долго».

7 апреля 1936 года он пишет с юга Э. И. Шуб:

Милая Эсфирь!

Я давно уже тебе не писал,— объясняется это только тем, что я все гоню и гоню вперед четвертую часть и совершенно осатанел от работы. Я уже не могу дольше сидеть здесь (в отличие от дальневосточной — здешняя жизнь моя, если бы не писания, совершенно бессмысленна), а конца части все не вижу, хотя кажется — вот-вот. Нервы так устали, что буквально ничем больше не могу заниматься и даже не читаю ничего.

Единственная разрядка была в конце марта, когда приехал на несколько дней Коля Шенгелая, перенесший воспаление легких. Болезнь не пошатнула могучего старца. Быстрая мингрельская кровь еще дает себя знать. Можешь себе представить, какие это были дни?..

И снова пишу, как проклятый.

С огромным трудом и скукой осилил тыняновского Пушкина. Не потому, что плохо написано — написано хорошо, — а потому, что нет пока что в романе движущего противоречия, все описательно-статично, однообразно-иронический тон, и даже в языке есть какая-то однообразная назойливая ритмичность (хотя язык как будто не плох — в меру архаичен и в меру прост). А главное, когда прочел — понял, что все это уже давно известно. Но много хорошего и даже прекрасного: Василий Львович и Сергей Львович — это очень тонкая работа, поразительно чувствуется, что они разные и братья; старик Аннибал. Много конкретно-осязаемого, бытового, что в применении к историческому роману является безусловным достоинством. Не плох был Сперанский, пока читал, а сейчас, когда роман отодвинулся, толстовский Сперанский заслоняет и тыняновского не вижу. В отношении самого Пушкина: только в главе «Лицей» начинает чувствоваться характер, а в «Детстве» — нет. Это не хорошо. Это главный недостаток. Дети вообще имеют свое индивидуальное лицо, а гениальные дети особенно. Но в общем, это вещь, конечно, значительная, и вся, очевидно, еще впереди. Что же касается скуки, то я сам ею грешу.

Здесь весна в полном разгаре. Много деревьев в белом цвету. Опять же море. Дельфины. Дельфинки. Все это не для меня. Очень представляю себе, как буду сидеть на твоем чердаке и терзать тебя часа три чтением «Удэге»... Я часто говорю себе: «Мытарь! Благодари бога, что он не создал тебя добродетельным...»

Что ты поделываешь, милая Эсфирь? Что с вашим Пушкиным? Здорова ли ты, друг мой? Так хотелось бы повидать тебя. Когда подумаю, что раньше середины мая, очевидно, не кончу (несмотря на то, что конец давно уже казался «так близко, так возможно!») — волосы седеют и крупные коровьи слезы капают в пивную кружку. За дискуссией в кино, театре, литературе следил по мере сил, много смеялся, немного злился. Потом понял, что все пойдет на пользу тем, у кого любовь к искусству не отделима от любви к стране и народу и у кого есть голова на плечах и позвоночник в теле. А у кого всего этого нет—пусть пропадает, туда ему и дорожка!

Крепко жму руку и целую тебя, Эсфирь!

А.

* М. А. Герасимова — жена писателя Ю. Н. Либединского, родная сестра В. А. Герасимовой, в те годы — жены А. А. Фадеева.

Живя в Сухуми, А. Фадеев принимает активное участие в работе местной писательской организации, выступает с большой речью об опыте своей работы над «Разгромом» на конференции, организованной областным комитетом комсомола и Союзом советских писателей Абхазии.

В середине мая в Сочи происходит первая встреча и личное знакомство двух писателей — А. Фадеева и Н. Островского. Об этой встрече рассказано в очерке Ю. Н. Либединского «Одна встреча»*.

Через несколько дней А. Фадеев уезжает в Москву, а накануне отъезда пишет Н. Островскому письмо, искренне сожалея, что не сможет еще раз повидать его лично и поговорить о книге «Как закалялась сталь», главное достоинство которой, по мнению А. Фадеева, состоит в том, что она «пробуждает в людях нашего народа самые лучшие и передовые чувства...».

Он рад их знакомству. С гордостью не только за Островского, но и за все свое поколение — первое героическое поколение советских людей — он пишет ему: «Радостно сознавать, что большевики уже нашего с тобой поколения, то есть относительно молодого поколения, дают образцы такого непревзойденного величавого и простого мужества и преданности революционному долгу...»

Вернувшись в Москву, он посылает Островскому большое письмо (28 июня 1936 г.), давая в нем глубокий анализ романа «Как закалялась сталь», который понравился ему многими сторонами и «прежде всего глубоко понятой и прочувствованной партийностью, которую я только у Фурманова (из писателей) видел так просто, искренно и правдиво выраженной».

●

Период 1936—1953 гг. был насыщен огромными событиями в международной жизни и в жизни нашей страны, литературы и искусства.

В эти годы широко развернулась общественно-политическая деятельность А. А. Фадеева.

Смерть Горького и приход А. Фадеева к руководству многонациональным Союзом советских писателей СССР. Многочисленные выступления по вопросам советской литературы и искусства. Фронты революционной Испании. Активное участие в зарождении и развитии всемирного движения прогрессивной интеллигенции в защиту культуры. Поездки и выступления писателя во многих странах Европы, Америки и Азии.

Отечественная война. Очерки, рассказы и статьи военного корреспондента с фронтов войны. Дневник из осажденного Ленинграда. События в Краснодоне и рождение поэмы о советской героической молодежи — «Молодая гвардия». Неутомимый пропагандист советской политики мира. Один из руководителей всемирного движения сторонников мира в послевоенные годы. Сотни встреч, тысячи писем...

Февраль 1954 года. А. Фадеев приезжает ненадолго отдохнуть в подмосковный санаторий работников угольной промышленности «Михайловское» — бывшее имение Шереметьевых, раскинувшееся на живописном берегу Пахры.

О жизни в этом санатории он рассказывает Э. И. Шуб в письме, датированном 7 февраля 1954 года.

Э. И. Шуб в ту пору была уже тяжело больна. Фадеев пытается отвлечь ее своим рассказом, ободрить ласковым дружеским словом...

**Дорогая Эсфирь!**

**Итак, я живу в имении одного из Шереметьевых, графа Сергея Дмитриевича, живу в старинных, толстостенных хоромах с высокими окнами и потолками, с большими и малыми комнатами, залами, кладовыми, лестницами, антресолями, коридорами и переходами — всего на 120 печей, конечно, — с изразцами. Все это сильно пострадало в дни войны, а потом переоборудовано на центральное отопление. Была замечательная старинная мебель, картинная галерея, зеркала музейной ценности, библиотека старинных книг и рукописей. Постепенно все это вывозилось в музеи и галереи, а в дни войны большая часть того, что здесь оставалось, была сожжена, разбита нашими солдатами в ожидании немцев, — фронт находился в 12 километрах. Немцы однако не дошли.**

**Кто-то из предков вышеозначенного графа позаботился насадить вокруг, по берегам Пахры, леса дремучие — ряды сосен и елей показывают, что лес саженый, хотя он уже старый и так густо взялся подлеском, что производит впечатление дикого. Парк при имении — это особая статья: большой, с липовыми аллеями — липы с нарочито искривленными стволами и липы нормальные; старый-старый, лет на полтораста, тополь, выросший на свободе, могучий, развесистый; такая же старая ель со скамейкой вокруг, могучие, под небо лиственницы — одним словом, парк стоящий. Кто-то из предков же захоронил поблизости в поле любимого рысака, а в виде памятника обсадил могилу елями в форме подковы, — елям теперь лет по сто, и растет в поле эта никому не понятная (кроме меня!) гигантская зеленая, осыпанная снегом подкова.**

**Барский дом расположен на возвышенности, откуда открывается чудный вид на русскую холмистую равнину. Внизу речка Вязниковка, нет, Вязовка, впадающая в Пахру, — она запружена, и по льду катаются теперь очень хорошо настроенные молодые люди. Имение, одним словом, как имение, дока-**

* Ю. Либединский, Современники, М., «Советский писатель», 1958, стр. 261.

зывающее своим видом, что помещикам было лучше жить при феодализме, чем при социализме, а потомкам их бывших крепостных, которые теперь отдыхают в этом имении, несомненно лучше жить при социализме, чем при феодализме.

Сергей Дмитриевич, последний граф, был застигнут революцией, уже будучи глубоким стариком, и ему дано было право дожить в своем имении — уже не на правах помещика, а просто на правах старика. Он скоротал свои дни в сообществе с бывшими политкаторжанами, ссыльнопоселенцами и старыми большевиками, которым было отдано это имение после войны. Здесь же он был и похоронен, но уже не осталось среди населения никого, кто мог бы указать, где его могила. Он был человек богомольный — на территории имения сохранились две каменных часовни (в одной из них теперь рентгеновский кабинет), и кормил он постоянно около ста человек различных странников и монахов. Кроме того, он был меценат и у него постоянно жило по нескольку человек второстепенных русских художников. Кое-что еще осталось от них. Я очень люблю именно этих, второстепенных русских художников, ибо картины их, менее затертые многочисленными репродукциями и почтовыми открытками, вдруг напоминают, как на самом деле самобытна и прекрасна старая русская живопись. Здесь, в длинной такой гелерейке, висят картины П. Соколова, Максимова, Орловского, Крыжицкого, а из «первачей» сохранились один Айвазовский, один Верещагин («Мухет») и один Клодт. Одна из дочерей Шереметьева тоже была живописцем — неважным, впрочем, если судить по сохранившимся образцам ее работ, — занималась она больше копированием. Работала она под руководством известного Богданова-Бельского, который немало жил здесь в имении. И как след его пребывания здесь, остался замечательный портрет этой самой дочери, почти в полный рост. Совсем еще юная, тонкая, стройная, она глядит на нас ясными, светло-серыми глазами, у нее симпатичный русский носик, на ней голубая кофта с воздушными плечами и плотно облегающими руки ниже локтя длинными рукавами и со стоечным, отороченным белым кружевом закрывающим длинную шею воротничком; в одной руке у нее кисть, в другой палитра. Так она уже и останется стоять до окончания мира, не старея. Богданова-Бельского ты должна хорошо знать по его картинам, посвященным сельской школе, — я забыл их названия, особенно одной из них*, где на заднем плане в разных позах сельские ребятишки в классе группируются возле учителя, и классная доска с цифрами, а на переднем плане стоит мальчик в лапоточках, в белых холщовых рубашке и штанах и, взявшись за затылок рукой, сосредоточенно считает. Когда мне показали здесь, в селе Михайловском, здание бывшей школы, которому уже 100 лет, я подумал, что, может быть, Богданов-Бельский и сделал эти свои знаменитые идиллические и просветительские картинки как раз в этой школе, чудно проживая на помещичьих хлебах и ухаживая за этой красавицей с русским носиком, носившей такие кофты и платья, которые характерны были для наших с тобой матерей и так украшали XIX век.

* Судя по описанию, речь идет об известной картине Н. П. Богданова-Бельского «Устный счет в народной школе С. А. Рачинского» (1895, Третьяковская галерея).

Сейчас здесь, в этом доме, живут главным образом шахтеры и шахтерки из Подмосковного угольного бассейна, частью из Донбасса и даже Кузбасса, много инженеров из тех же мест, много молодежи из Горного института, немножко профессуры. Народ очень веселый, жизненный, непорченый. Студенческая молодежь справляет каникулы, много поет и пляшет. Жить среди народа этого очень приятно. Я много гуляю и пишу.

Как-то ты чувствуешь себя в своей мансарде, такой милой для меня, дорогая моя Эсфирь? Пишешь ли? Что читаешь? Научилась ли укрощать больное сердце свое? Кто тебя навещает? Поправилась ли Аня?* Отвечать на эти вопросы не обязательно, поскольку всякое писание — труд для тебя, они, вопросы эти, пусть характеризуют круг моих самых первоначальных интересов, с тобою связанных. Если же выйти за этот первоначальный круг, то интересы мои, связанные с тобой, ты знаешь сама, так неимоверно широки и разнообразны, что письма их удовлетворить не могут — ни мои, ни твои.

Да уже скоро увидимся! Всегда теперь, прежде всего, желаю тебе здоровья, хотя бы минимального.

Ты должна и ты будешь его иметь. Сердечно тебя обнимаю и целую.

Твой Саша.

Друзья по-прежнему встречаются, Фадеев поглощен общественными делами. Он — член ЦК партии, депутат Верховного Совета, вице-председатель Всемирного Совета Мира, председатель Комитета по Сталинским премиям... Письма и дневники этих лет свидетельствуют о большой напряженной работе писателя. С увлечением он трудится над «Черной металлургией» — новым романом о советском рабочем классе («...в этом романе сейчас вся моя душа, все мое сердце» — читаем мы в одном из писем 1953 г.). А здоровье начинает сильно «сдавать». Писатель все чаще и чаще вынужден «скрываться» на даче, у друзей — чтобы иметь время для работы над романом.

Об одном из таких «бегств» А. Фадеев рассказывает Э. И. Шуб в письме от 10 мая 1954 года.

* Дочь Э. И. Шуб — А. И. Коноплева.

**Дорогая и милая моя Эсфирь!**

**Не удивляйся, не обижайся, что так долго не звонил тебе.**

**Я вышел из больницы 30 апреля, пробыл с родными майские праздники, и уехал я жить на реку Шошу, в Завидовский район, возле Московского моря, откуда тебе и пишу.**

**В больнице так долго задержался — из-за болезни. Где-то в первой половине апреля недооценил своего возраста и холодной весны, засиделся поздно во дворе больницы и схватил «прострел» да не одинарный, а двойной; один в место, положенное ему самим господом богом, а второй — в левое плечо. Лежал недели две не в силах даже головы повернуть, не то что двинуться. Лежа, со стенаниями, писал свой роман — дело тебе, увы, знакомое,— время все-таки провел не без пользы. Двойной этот прострел несколько ослаб, я получил возможность двигаться, но понял, что лежать с ним в больнице дело безнадежное. И после страшных моих просьб отпустили меня 30-го домой. Но к этому времени сгустились надо мной тучи, способные надолго выбить из работы. Уже во второй половине апреля стали пробиваться ко мне на прием различные литературные деятели и люди, пострадавшие от их деятельности. Органы печати засыпали просьбами выступить со статьями к съезду. И тогда я стал созваниваться со своим хорошим товарищем, директором завода, с которым вместе учился в Академии и к которому ежегодно езжу на охоту,— не устроит ли он меня на даче возле завода (его завод —в Калининской области). Там мы теперь с ним и живем.**

**За это время я дважды приезжал в Москву по необходимости — заезжал уплатить партвзносы и получить новый партбилет,— но пробыл не более полутора часов. Мог бы забежать, да побоялся взволновать внезапностью, а позвонить мешало окружение. Но я все время тебя помню, а главное горю желанием прочесть то, что ты написала (зачеркнутое — это слово «мне» ,— самонадеянность литературного деятеля, мнящего, что все пишется для него, а вернее всего — привычка к интимным письмам: то и другое — нехорошо). Во-первых, мне это, как человеку после пятидесяти, просто очень, очень интересно, важно как-то для самого себя прочесть о времени, бывшем и для меня временем становления. А во-вторых, мне даже снится, что я что-то забыл в Москве, что-то такое не сделал, после чего жить неловко...**

**Я прочту незамедлительно. Либо я отвечу подробным-подробным письмом, либо дождусь самой ближайшей оказии, когда должен буду поехать, и к тому времени у меня уже будет возможность задержаться в Москве настолько, чтобы предварительно тебе позвонить и потом зайти к тебе. И мы поговорим всласть.**

**Как-то ты здорова, бесценный, дорогой мой друг? Как бы я хотел тебя видеть двигающейся, веселой! Но ты должна достичь того, что у больных твоим заболеванием является своеобразной компенсацией,— они достигают такого равновесия, уже на уровне возможностей своего сердца, когда им можно вставать и выходить. Написала бы ты мне, когда будешь посылать рукопись,— не мог бы я тебе чем-нибудь помочь на лето с жизнью за городом? У меня в этом смысле легкая рука, и, может быть, я изобрел бы что-нибудь подходящее для тебя. Напиши мне.**

**Сердечный привет Ане и всем друзьям, которых ты можешь считать нашими общими друзьями.**

**Сердечно тебя обнимаю твой Саша.**

Большой «перегруз в работе» (как любил говорить А. Фадеев) не мешает ему, однако, интересоваться жизнью Э. Шуб и той книгой воспоминаний, которую она задумала: «... очень интересно, важно как-то для самого себя прочесть о времени, бывшем и для меня временем становления».

Однако работа над «Черной металлургией» надолго отрывает писателя от других его многочисленных друзей и товарищей.

В одном из писем 1954 года (С. К. Вишневецкой — жене своего друга В. В. Вишневского) А. Фадеев просит не сетовать на него за этот вынужденный «отрыв» от друзей, объясняемый особенностями его творчества: «...когда я пишу, люди для меня обуза, и чем ближе люди, тем большая обуза, ибо требуют больше времени и, приходя из разнообразной живой жизни с ее интересами, жизни, которую я так люблю, уводят меня из моего мира, и работа от этого страдает. Таким я был всю жизнь в периоды собственной работы. Если я пишу, я живу анахоретом, а если обстоятельства нарушают мое одиночество, это сразу отражается на моей работе.

В периоды работы мне мешают даже жена, дети, не говоря уже о родственниках.

...Я давно уже сам нигде не был в гостях и не приглашал никого к себе, если не вынуждали обстоятельства...

Исключение представляет одна Эсфирь Шуб. Я ее очень люблю, очень жалею, и хотя и не так часто, вернее сказать, даже редко, но навещаю ее. Кроме того, в своем одиночестве на мансарде она настроена — там, где речь идет не о горьких сторонах ее жизни, а о светлых сторонах ее ума,— настроена более или менее в унисон моему настроению, и я у нее отдыхаю».

В те годы, работая над «Черной металлургией», А. Фадеев одновременно вел большую и очень инте-

респую переписку с другом своего детства и юности — А. Ф. Колесниковой*.

В 1954 году друзья Фадеева — Э. Шуб и А. Колесникова — встречаются в одном из подмосковных санаториев, и с тех пор между ними завязывается теплая переписка.

В одном из январских (1955 г.) писем к А. Ф. Колесниковой А. Фадеев сообщает: «...Несколько дней назад я навестил Э. И. Шуб. Она после санатория сильно болела, что ее окончательно подкосило. Дочь ее, на основании заключения ряда хороших врачей, говорит, что дела ее матери сейчас хуже, чем были даже до санатория. Эсфирь Ильинична сказала мне, что получила от тебя письмо, которое доставило ей радость. Она говорит, что у нее сохранилась добрая память о тебе. Я, конечно, рад этому. Она женщина талантливая, умная и очень одинокая».

В 1955 году здоровье А. А. Фадеева резко ухудшилось. «Теперь почти равное время уходит на жизнь в «обычных условиях» и на жизнь в больнице», — читаем мы в одном из его писем.

Правда, писатель и в этих условиях живет интенсивной творческой жизнью. Он продолжает писать роман, много читает, ведет большую переписку с дальневосточными друзьями-партизанами, с писателями, читает их рукописи, книги, пишет о них отзывы-рецензии, готовит к изданию книгу своих статей и выступлений о литературе и искусстве «За тридцать лет»...

28 марта 1955 года, находясь в больнице, он пишет Э. И. Шуб:

**Дорогая моя Эсфирь!**

**Итак, мы живем с тобой в разных больницах и, к сожалению, что-то немножко долго. Откровенно говоря, я не представлял себе, что так надолго тебя задержат (а уже о себе я и не говорю: зажился в этой золотой клетке!).**

**Ты, конечно, знаешь, что я регулярно справляюсь о тебе у Ани; и очень переживаю все твои невзгоды. Однако борись и не сдавайся, — летом, в санатории, тебе будет лучше: сможешь опять писать, будешь видеть хороших людей, любящих тебя, увидишь траву, и небо, и листья деревьев, и многое другое, чистое и хорошее. К хорошим людям, любящим тебя, я, разумеется, отношу и себя. И я очень по тебе соскучился.**

**Я заболел 3-го февраля, а 9-го попал в больницу. У меня началась сердечная аритмия, бравурный сердечный разнобой, похожий на современную музыку. Теперь это все уже позади, и я вновь живу в мире мелодий. Меня давно уже выписали бы, если бы было место в санаторий. А выпускать непосредственно домой не хотят. Кажется, на днях место это освободится, и я буду в «Барвихе».**

**Разумеется, я давно уже пишу в этой чудной скучной изоляции, пишу помногу и, кажется, успешно. И читаю. Я часто думаю о том: разрешают ли тебе читать? Если да, все-таки это великая отдушина. Попроси, чтобы тебе достали «Самостоятельные люди» Халлдора Лакснесса. Это большой, настоящий писатель. Исландская деревня, люди, природа предстают исполненные поэзии, тем более поразительной в мрачной, безысходной жизни. Среди западных современников трудно найти ему равного в литературе. И он очень скандинавский. Днем я пишу, а вечером читаю. Читаю Стендаля, Лондона, дореволюционного Сергеева-Ценского, Ибсена («Пер Гюнт»). Не смог дочитать Андре Стиля — хорошо, но скучно — и не осилил «Седьмой крест» Зегерс: уж очень тяжело. Конечно, я прочел добрую половину белорусской прозы во время декады и отрецензировал ее из больницы. Вообще я здесь завален рукописями и деловой почтой, — живу по расписанию, чтобы все успеть. Но иногда ленюсь, и вот тогда раздумываю о людях, о жизни и часто грущу. Не могу не согласиться с чудным замечанием Стендаля: «Люди, имеющие врача в лице собственного воображения, перед предстоящим им трудным делом должны много работать, а не размышлять». В конце концов, самое нужное для других и самое счастливое для себя, что мы с тобой можем делать, это писать. И ты должна проявить всю свою духовную силу, чтобы закончить книгу.**

**Сейчас я читаю «Искусство актрисы» Пашенной, — это ее жизнь в искусстве. Как это интересно и как это нужно! И я часто думаю о том, что мир твоей жизни неизмеримо более широк, — насколько же нужнее людям то, что ты имеешь возможность им рассказать, и как ты недооцениваешь себя!**

**Поправляйся же, милая хорошая Эсфирь, нежно целую тебя.**

**Твой А.**

**Буду писать тебе, пока нет возможности увидеться.**

21 апреля 1955 года А. А. Фадеев посылает еще одно письмо своему больному другу:

**Как огорчило меня второе твое письмо, огорчило, конечно, не потому, что ты поделилась со мной своим состоянием, — нет, ты всегда пиши мне правду о своем здоровье, а главное не сдерживай себя, свои желания, когда чувствуешь потребность поделиться со мной даже самым тяжелым, — огорчило по существу. Мне грустно, что я не могу быть с тобой и не могу помочь, или по крайней мере, хоть облегчить душу твою. Могу тебе сказать только,**

* См. публикацию в журнале «Юность», 1958, № 12. «Александр Фадеев. Письма о юности».

что все это время больные сердцем (и здесь в санатории и в городе,— сужу по Довженко, который последние недели все больше лежит) страдают как-то особенно из-за поздней, мокрой, влажной весны, необычного давления. Первое время, пока я не окреп, это даже на мне отражалось. Окружают же меня более тяжелые больные именно этого типа. Врачи — вместе с нами — жаждут более сносной погоды и обещают улучшение, когда наступят солнечные дни. Хочу верить, что и тебе станет лучше. Тогда переселимся домой, а потом — в санаторий. Сейчас же, как ни противно, надо, по-моему, еще некоторое время побыть в больнице, где есть врачебная помощь и специальный медицинский уход. Да уж недолго, потерпи. Будет тебе и солнце, и увидимся скоро. Я выйду из санатория не позже 10-го мая. Если судьба сулит увидеться нам еще в больнице, черт с ней, не все ли равно — я, конечно, зайду, предварительно согласовав это с тобой через Аню. А все может быть, что увидимся уже в твоей мансарде, которая, наверно, после долгой разлуки, и тебе кажется чудесной. Да ведь она чудесная и на самом деле.

Я пишу сейчас меньше, чем раньше (но не хуже),— меньше, потому что во мне так и бродит весеннее бродяжье настроение — тянет в лес, на реку (здесь Москва-река, она вот-вот тронется),— хочется куда-то плыть, петь, стрелять. Хочется поскорей увидеть тебя и немного повеселиться... Но все это, в общем, мне тоже недоступно, и я просто больше гуляю. Даже читать стал меньше, а спать — больше. Я, конечно, не жалею об этом. В двадцатых числах мая придется ехать в Хельсинки, где мне предстоят тяжелые дни и ночи...

Друг мой, ты не пиши мне, когда это тебе физически трудно, но пиши всегда и обо всем, когда хочется и есть силы. Не поддавайся мрачным настроениям и вообще не сдавайся. Ты человек не фаустовского типа, а просто очень хороший и милый мне человек, — так уж ты «постарайся».

Сердечно тебя обнимаю и целую руки твои.

Саша.

В 1955 году А. Фадеев продолжает еще активно участвовать в международной жизни. Он выступает на расширенном заседании Бюро Всемирного Совета Мира в Вене с большой речью «Не допустить развязывания атомной войны!», принимает участие во Всемирной Ассамблее Мира (Хельсинки), которая избирает его в новый состав Всемирного Совета Мира.

Вернувшись в Москву, А. А. Фадеев читает большой доклад «О насущных задачах советской литературы» на Всесоюзном совещании заведующих кафедрами марксизма-ленинизма, политической экономии и философии в вузах, созванном ЦК КПСС. Доклад этот был переработан автором в известные «Заметки о литературе», опубликованные в «Литературной газете» 20—29 сентября 1955 года.

В жизни страны происходят очень важные события. Преодолевая тяжелые последствия культа личности, партия берет твердый курс на восстановление ленинских норм жизни. Уже многое сделано в этом направлении. Развертывается подготовка к историческому XX съезду КПСС.

Писатель много размышляет о судьбах и путях дальнейшего развития литературы и искусства. «Последние два-три года нашей жизни,— читаем мы в одном из писем А. Фадеева тех дней,— поставили перед писателями так много нового, мы живем в период таких глубоких перемен, что все это не может быть сразу художественно осмыслено и отображено. Да ведь это и в жизни еще не все «уложилось». Нужно некоторое время, чтобы снова появились хорошие книги о наших днях. Я уверен, что они будут еще лучше прежних...».

Размышляя об искусстве, А. Фадеев не раз возвращается мысленно к работе своего старого друга, прекрасно понимая, что книга воспоминаний Э. И. Шуб «нужна новым поколениям в искусстве, которые всего этого не знают... а между тем душу имеют добрую, тоже ищут, и надо им рассказывать о людях, для которых искусство — и есть любовь и подвижничество».

Все эти мысли писателя мы находим в его письме к Э. И. Шуб от 24 ноября 1955 года.

Дорогая Эсфирь, бог весть, сколько мы не видались, не разговаривали! Не знаю ничего о твоем здоровье, о твоей работе, о душевном состоянии твоем,— часто думаю, что, может жить, в душе твоей чувство обиды или горечи по отношению ко мне. Но, разумеется, не только об этом думаю я в связи с тобой, я вообще часто думаю о тебе.

Мы расстались, когда я готовился к докладу в актовом зале МГУ для заведующих кафедрами общественных наук в вузах. Давался он мне трудно, т. к. слишком много нужно было прочесть. И я не успел его написать весь, а только наполовину, хотя по моей просьбе доклад перенесли с 24-го на 27-е августа. Все-таки я имел успех. Но я был недоволен своим докладом — именно в той части, где мне пришлось говорить. В таком виде его нельзя было печатать, а в этом, собственно, и был для меня главный смысл доклада. И как-то особенно ясно стало, что для писателей в нем мало и невнятно сказано о книгах последних лет, а о многих не сказано совсем. «Литературная газета», которая помогала мне материалами и книгами к докладу, висела надо мной, требуя его для печати. У меня же весь пыл уже остыл. Мне надо было садиться за

роман, многие неотложные дела по всем общественным и бытовым линиям стояли запущенными. Тем не менее пришлось проделать анафемскую работу: во-первых, выправить самый доклад — для стенограммы и для ЦК, а во-вторых, писать, по существу, новую статью на основе доклада с присовокуплением все новых и новых материалов и книг. Как всегда, когда что-нибудь делаешь насильно, дело не ладилось, отнимало много времени, я был недоволен собой и жизнью, плохо спал, был раздражителен, а главное чувствовал себя очень одиноко на даче: вся семья к 1-му сентября уехала в город. И как всегда, когда я сам себя насилую и вынужден делать то, к чему душа не лежит, я сразу же заболел... едва были сданы последние главы статьи в «Литгазету». Случилось это в конце сентября... дело затянулось и 15 октября я попал в больницу в тяжелом физическом и моральном состоянии. На фоне лет моих и всего отложившегося в организме — за последний десяток лет особенно — я, конечно, переношу эти заболевания все тяжелее. Я почти не спал, не говоря уже о скверном состоянии сердца и печени. В отношении этих органов я все же «Ванька-встанька», их у меня выправили относительно быстро, а с нервами и в плане физическом (полиневрит) и в плане психическом — дело затянулось. Меня максимально изолировали от внешнего мира, на что я охотно пошел, ибо испытывал одновременно и крайнюю психическую взвинченность и невероятную душевную усталость.

Вот, собственно, что нас разлучило — не дало мне возможности и навестить тебя в санатории и установить с тобой связь из больницы (да и не только с тобой). Конечно, мне удавалось иногда прорваться с теми или иными письмами, а изредка и с телефонными звонками, но я уже и сам выбирал то, что не может взволновать меня и просто уж крайне необходимо по соображениям дела... Так вот и прожил я это время после того, как мы расстались, прикованный к тачке — вначале трудоемкой, нелюбимой работы, а потом — болезни, оторванный от друзей и даже просто интересных людей. Единственно, что было хорошим, — это в последних числах сентября, когда я уже заболел, но был еще крепок на ногах и головой, зашел я к Федину, и он мне прочел чудесный отрывок из нового романа — листа на два.

Теперь я уже вернулся к обычному состоянию, сплю, правда (как это уже обычным стало за последние 10 лет), маловато, но духом стал бодр и просто спокойнее.

Пишу тебе, отнимаю время особой своей, а тебе, может быть, совсем не до того. Да и не знаю, дома ли ты? Много раз мысленно возвращался к работе твоей, думая, как она сейчас нужна, нужна новым поколениям в искусстве, которые всегда этого не знают... а между тем душу имеют добрую, тоже ищут, и надо им рассказать о людях, для которых искусство — и есть любовь и подвижничество.

Здесь я прочел рукопись Ермилова о Достоевском (большая, замечательная работа). Там он полностью приводит воспоминания Достоевского в «Дневнике писателя» о том, как в 5 ч. утра пришли к нему Некрасов и Григорович после прочтения «Бедных людей», когда он был юн, одинок, безвестен, и как он потом был у Белинского. Боже, как это прекрасно!

Сердечно тебя обнимаю и целую. Саша

Я помещаюсь в палате, где пользуются телефоном приемного покоя, всегда народ, звонить отсюда трудно и не хочется.

1956 год — последний год своей жизни — А. Фадеев встретил уже тяжело больным. «Черная металлургия» отложена в сторону на неопределенный срок. Все силы писателя обращены на подготовку книги «За тридцать лет». Он переосмысливает многое из написанного за эти бурные три десятилетия, пишет ко многим статьям специальные примечания, объясняет свои «юношеские заблуждения», редактирует, вносит поправки, подготовляет свои «Субъективные заметки».

В феврале происходит XX съезд КПСС, открывший новую историческую веху в истории нашей партии и государства. На этом съезде А. Фадеев был избран кандидатом в члены Центрального Комитета партии.

Все еще находясь в больнице, писатель ведет большую переписку с друзьями, своими избирателями, с писателями — советскими и зарубежными. Бывали дни, когда в почтовый ящик опускалось до десяти и более объемистых писем.

Одно из таких писем, как всегда, полное дружбы и заботы, было отправлено Э. И. Шуб 14 марта 1956 года.

Милая Эсфирь!

Еще и еще раз вернувшись мысленно к плану книги твоей, нахожу его все более гармоничным. Именно это слово приходит на ум. В книге все проникнуто настоящей большой индивидуальностью автора. Во взглядах и вкусах автора поэтому отразилось и то, что *его*, и то, что от истории уже, от целого большого поколения, порожденного революцией и теперь частью ушедшего или уходящего. И след, оставленный им, вдруг так значителен, велик. Книга точно говорит: я жила не среди того, что временно блестело на поверхности, а среди того, что имело признание мира и в то же время прошло через муки и часто — непризнание и отрицание, со стороны всего временного, но это-то и

вошло в будущее. Отсюда такое значение приобретают эти несколько глыб индивидуальных портретов, вырастающих как бы из течения жизни поколения автора (жизни в искусстве великого времени), которое (течение) потом вновь входит в русло, и уже опять все характеристики, встречи носят естественный характер беглых, точных, выпуклых зарисовок. А потом — итог мыслей, вырастающих из собственного труда в искусстве. Он поэтому — не итог в смысле рационального объяснения того, что является содержанием книги, а закономерный по ходу книги концентрат самой себя в искусстве. Это твой след среди малых и великих и — вполне естественная «концовка» для такой книги с точки зрения формы.

Я тебе уже говорил, как все сделано тобой необыкновенно экономно. Теперь я могу сказать, что это — стройно. И поэтому в целом гармонично.

Я с огромной радостью взял бы на себя роль того редактора-друга, который все хорошо понимает по существу, но способен видеть все со стороны (поскольку он — не автор)— мелочи и их соотношения с целым, неудачные выражения и пр.

И потом — при прохождении книги в издательстве, куда я мог бы дать уже свой окончательный отзыв,— я смогу воспрепятствовать «поправкам», которые могут исходить от глупых редакторов.

Посылаю тебе выписку из своего доклада на 1-ом съезде пролетарских писателей в 1928 году, который, насколько я помню, происходил в зале Наркомпроса. И назывался мой доклад «Столбовая дорога пролетарской литературы», под каковым названием он печатался в каком-то из журналов, а потом вышел отдельной брошюрой и — спустя года два — в небольшой книжке, обнимавшей еще три столь же несовершенных опуса: «Долой Шиллера», «Против верхоглядства» и... «За художника материалиста-диалектика» (sic! — как писали в старину). Как видишь, это — тоже история.

Выдержку даю в той редакции, как была — за резкость характеристики Вертова извиняюсь, но тогда из этого еще не делалось отвратительных оргвыводов, а кроме того, я признавал его талантливость.

Я вынужден был просидеть в карантине из-за гриппа, но, очевидно, завтра или послезавтра меня выпустят и я к тебе позвоню, хороший и милый мой дружок.

Всего тебе самого доброго, сердечно тебя обнимаю.

Саша

Это было последнее письмо А. А. Фадеева к Э. И. Шуб. Вскоре писатель действительно вышел из больницы и продолжал работать над книгой «За тридцать лет».

За два дня до смерти А. А. Фадеев навестил своего больного друга. «Фадеев плохо выглядел, имел болезненный вид», — записала об этой встрече сама уже безнадежно больная Э. И. Шуб.

Эта встреча друзей была последней. 13 мая 1956 года А. А. Фадеева не стало, а 20 сентября 1959 года умерла и Э. И. Шуб,— человек большого таланта и ума, отзывчивого сердца, близкий и верный друг писателя, друг взыскательный и добрый.

Написанная Э. И. Шуб книга «Крупным планом» вышла в свет в июле — за два месяца до ее смерти.

Последние слова этой книги Эсфирь Ильинична посвятила своему другу — писателю Фадееву: «Александр Александрович Фадеев был редактором этой книги.

Ему первому я показала задуманный мной план. Он заставил меня поверить, что я напишу ее. Он находил время внимательно следить за каждой главой. Он принял и стиль моего письма — совсем не литературный, а скорее кинематографический.

Все его указания были проникнуты доброй волей помочь мне. Когда работа подходила к концу, он написал мне, что он думает о моей книге. Это письмо окрылило меня.

С глубоким уважением и любовью последние слова этой книги я отдаю прекрасному писателю земли советской — Александру Фадееву».

Так высоко пронесли эти два больших человека, два больших художника свою дружбу, явившуюся таким благородным украшением их творческой жизни.




Г. КРЕМЛЕВ

# Об этом много спорят

Библиотеку молодого кинематографиста пополнила еще одна книга — «Композиция фильма» *, написанная преподавателем Всесоюзного государственного института кинематографии Н. Крючечниковым. Название возбуждает интерес: ведь вопросы, связанные с композицией фильма, достаточно разнообразны и охватывают широкий круг особенностей творчества кинодраматурга и режиссера. И в самом деле, уже одно перечисление выдвинутых для анализа проблем подтверждает основательность намерений автора книги.

В первой главе он совершает краткий экскурс в историю споров о том, к чему ближе кино: к театру или литературе, к драме или прозе. Объективно излагая точки зрения сторонников «повествовательного», «эпического» кинематографа и тех, кто предпочитает драматургическую организацию киноматериала, Крючечников ратует за фильмы с острым драматическим конфликтом, с прочной композицией, с динамично и последовательно развивающимся действием. Он привлекает обширный материал смежных искусств, чтобы обосновать необходимость строгой драматургической композиции фильма, и напоминает, что это вызывается не только требованиями формальной стройности. Целостность кинопроизведения, единство всех его отдельных элементов — это наиболее удачная форма для выражения авторской идеи, художественной мысли. С другой стороны, приведенные в книге примеры, взятые из практики западного кино, убеждают, что сумбурностью, усложненностью и неясностью композиции чаще всего прикрывают сознательный уход от жизни, мистику и патологию.

Расшифровывая во второй главе понятие «кинематографический сюжет», Крючечников приводит разнообразные литературоведческие определения и пытается устранить существующий терминологический разнобой. Разделы этой главы посвящены таким интересным проблемам, как «События и характеры», «Драматическая ситуация», «Драматический конфликт», «Мотивированное и случайное в формировании сюжета». Отдельно рассмотрены сложные сюжеты.

Третья глава носит название «Общая архитектоника кинопроизведения». Здесь речь идет о плане и конструкции фильма в целом, а также его наиболее существенных частей (начало, развитие действия, финал).

Закономерности организации эпизода и драматической сцены изложены в последней, четвертой главе. Здесь же дано общее представление о том, как используются для организации материала специфические выразительные средства кинематографа (ракурсы, планы, монтаж, деталь и т. п.).

Потребность в такого рода книге очевидна. Надо особо отметить своевременность ее издания: вопросы, затронутые и освещенные Крючечниковым, актуальны — сегодня о них часто говорят и много спорят, ибо они имеют сугубо практическое значение.

Наше киноискусство выдержало долгую и упорную борьбу против безыдейности и формализма, против отрыва содержания от формы, против ее фетишизации. Однако, отстаивая правильные позиции, иные участники этих дискуссий превращали форму в жупел, насаждали своеобразное недоверие и пренебрежительное отношение к ней, а художники, проявлявшие заботу о совершенствовании своего профессионального мастерства, частенько подвергались несправедливому обвинению в тяжких грехах формализма.

«Распространение подобных взглядов,— пишет Н. Крючечников,— привело к тому, что проблемами построения кинопроизведения у нас длительное время вообще не занимались». В книге приводятся многочисленные случаи, когда авторы рецензий и обзорных, обобщающих статей, утверждая примат содержания, нарочито игнорировали такие важные и необходимые объекты художественного анализа, как жанровые закономерности, принципы сюжетосложения, приемы монтажа, изобразительное, операторское оформление фильма и т. п.

В принципе споры по этим вопросам разрешились уже давно, однако говорить об этом в прошедшем времени еще рано, ибо последствия всякого рода заблуждений и кривотолков практически изжиты еще не полностью.

Говоря об актуальности книги, мы, однако, имели в виду не эти «пережиточные» споры. За последнее время проблемы сюжетосложения, композиции фильма снова приобрели остроту. Некоторые критики даже выдвигают их в центр внимания, когда характеризуют то новое, что появляется в современной советской и мировой кинематографии.

Мы не склонны преувеличивать подлинное значение этих вопросов и не считаем, что именно

* Н. Крючечников. Композиция фильма. М., «Искусство», 1960.

на этом участке сосредоточили сегодня свои поиски некоторые сценаристы и режиссеры. Для кинематографистов многих стран «Баллада о солдате», например, явилась своего рода откровением. Чем добилась она этого — особенностями сюжетосложения? Разумеется, нет.

Так или иначе, но некоторые и притом наиболее значительные из последних работ западных киномастеров послужили поводом для разговоров о решительной ломке и даже о крахе законов композиции, построения сюжета и т. п.

Отражает ли автор книги эти «модные веяния» в кинокритике и теории? Каково его отношение к ним?

Ан. Вартанов, рецензируя в журнале «Искусство кино» (1960, № 11) книгу той же «Библиотеки молодого кинематографиста» — «Сценарное мастерство», правильно отметил, что ее автор В. Юнаковский основывал свои суждения, носящие рецептурный характер, преимущественно на примерах большой давности, обходя произведения последнего времени. Книга «Композиция фильма» избежала этого недостатка. Н. Крючечников широко использует и киноклассику и «новинки». В его работе можно встретить примеры из фильмов «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Тихий Дон», «Чужая родня», «Рассказы о Ленине», «Коммунист», «Высота» и др. Он привлекает и современный зарубежный материал: «Машинист», «Дорога», «Ночи Кабирии», «Марти», «Двенадцать разгневанных мужчин», «Мой дядя», «Н-8», «Сена встречает Париж».

Правда, Крючечников не цитирует и не разбирает самых последних высказываний критиков о «свободном повествовании», о «бессюжетном жизненном потоке» и т. п. Однако книга достаточно хорошо вооружает читателя, чтобы тот смог самостоятельно разобраться в современных спорах и понять, что кроме конкретных приемов сюжетосложения, которые изменяются со временем, стареют и действительно нуждаются в обновлении, освежении, существуют общие законы, подверженные меньшей изменчивости и не обязательно связанные со штампами, косностью, рутиной. Писатели могут отличаться безграничным стилистическим разнообразием, но не вправе разрушать грамматическую основу речи, если хотят, чтобы читатели поняли их произведения.

Крючечников активно защищает драматическую природу киноискусства и пишет не в академически бесстрастном, а в полемическом тоне (что придает его книге живость), при этом он не впадает в полемические крайности, не навязывает догматическую рецептуру.

Таковы главные и неоспоримые достоинства книги «Композиция фильма».

Нельзя, однако, пройти мимо того, что написана она неровно.

Более удачными оказались места, где приводится обширный конкретный материал и делаются попытки его классификации. Кстати говоря, сама по себе эта классификация, пусть не всегда точная, допустима — она вообще неизбежна при анализе, необходима для изучения вопроса и вовсе не означает, будто автор намерен строго регламентировать творческий процесс, сковать свободу художника.

Но кое-где, особенно в двух последних главах, появляется скороговорка, автор ограничивается простым упоминанием, иллюстративным перечислением фактов без глубокого их осмысления. Определения здесь чаще даются в готовом виде, а не выводятся как итог из рассуждений.

Так называемое «Заключение», посвященное композиции документальных, научно-популярных фильмов, киноконцертов и обозрений, должно было бы стать самостоятельной главой. Здесь затронут интересный, но частный вопрос; он, разумеется, не мог «заключать» всю книгу. К тому же изложен он бегло, неубедительно и вызывает возражения неточностью некоторых формулировок.

Уместно упомянуть, что неточные, небрежные формулировки проскальзывают и в других главах книги.

Нельзя согласиться с теми ее местами, где Крючечников, увлекаясь своей темой, придает композиции чересчур универсальное значение. При этом получается, что именно она, композиция, а не что-либо иное, целиком определяет успех или неуспех кинопроизведения.

Так, о фильме «Триста лет тому...» он пишет: «Не смотрели его не потому, что название «Триста лет тому...» на редкость неудачное, а потому, что фильм не имел четкого сюжета».

Нет, конечно же, не только поэтому! Да имей эта картина в десять раз более сложный и стройный сюжет, вряд ли что-нибудь изменилось: у нее вполне хватает иных недостатков.

Там, где Крючечников стремится обобщить конкретный материал и обосновать свои правильные позиции, он порой не находит должной убедительности.

Важность разрабатываемой проблемы автор, например, доказывает пространной исторической справкой, из которой явствует лишь то, что принципами построения художественных произведений интересовались многие, начиная с античных мыслителей и кончая современными искусствоведами (В. Туркин, И. Попов, И. Соколов). Естественно, что все они — очень разные, но отношение к ним Крючечникова одинаковое: некритическое. Настораживает и вызывает возражения хотя бы одно то, что он упоминает о Буало без единой оговорки о нормативном характере поэтики классицизма.

Крючечников пишет: «У М. В. Ломоносова мы находим первую в русской эстетике попытку вывести определенные правила композиции», но не уточняет: композиции ч е г о? А без такого уточнения ценность «находки» становится сомнительной. Ведь в приведенной цитате речь идет о главных правилах «художественного расположения»: как должно изъяснить тему, как расположить доводы («чтобы сильные были впереди, которые послабее — в середине, а самые сильные на конце»), как «к доказательствам присовокупить возбуждение и утоление страсти» и, наконец, «как рассевать должно по пристойным местам витиеватые речи и вымыслы». Цитата найдена, но не разъяснена. Между тем в ней говорится не о каких-то законах построения сюжета, а о рецептурных правилах риторики, элоквенции, красноречия. Сопоставлять всякого рода «парафразисы» логической структуры деловой речи с элементами— эпизодами и сценами — драмы значит подвергать понятие композиции столь расширительному толкованию, при котором теряется из виду, что речь-то идет о художественных произведениях.

Действительно, Крючечников ошибся, отождествив проблему сюжетосложения с правилами красноречия, и усугубил свою ошибку, когда написал, будто композиция означает искусство «ясного, доходчивого, логичного и впечатляющего изложения» (стр. 14). А далее идет не имеющая отношения к теме книги ссылка на то, что Маркс вносил много изменений в «Капитал», стараясь дать наиболее ясное представление о предмете, и что известный ученый П. Штернберг увлекся формой изложения «Капитала», а потому пришел из идеалистического лагеря в ряды большевиков...

Есть в книге связанная с таким же забвением специфики художественного произведения путаница и по другим вопросам. «В рецензиях,— читаем мы на стр. 92,— часто приходится встречать резкие возражения критиков против случайностей в развитии сюжета: мол, случайно то, что нетипично, а что нетипично, то нереалистично». Крючечников иронизирует над подобными вульгаризаторами марксистско-ленинской эстетики и напоминает, что случайность— это одно из проявлений необходимости, что она выражает «тенденции развития», «выражает характерное» и не должна противоречить «обстоятельствам, в которые попали драматические характеры», и т. п. Дальше этих весьма общих, неконкретизированных убедительными примерами и нераскрытых формулировок он не идет, а вся его полемика с вульгаризаторами, вся «защита» случайностей, весь пафос подглавки «Мотивированное и случайное в формировании сюжета» сводятся к тому, чтобы в случайностях— боже упаси! — не было ничего... случайного! Закономерность, железная историческая, социальная закономерность — вот что должно цементировать сюжет! Но разве не эта злополучная закономерность, лежащая на поверхности и без труда угадываемая зрителем, губит многие наши «посредственные» фильмы?

В известном письме к Инессе Арманд В. И. Ленин устанавливал разницу между ролью «казуса» (случая) в брошюре и романе. Случай, разъяснял Владимир Ильич, важен именно в романе, «ибо тут весь г в о з д ь в и н д и в и д у а л ь н о й обстановке, в анализе х а р а к т е р о в и психике д а н н ы х типов».

Крючечников упоминает и про обстоятельства и про характеры, но, повторяем, пафос всех его рассуждений, по существу, заключается в решительном отрицании случайностей и неожиданностей как элементов, делающих сюжет интересным, увлекательным. Сюжеты, построенные на «незакономерных» случайностях, по мнению автора, «толкают зрителя к усвоению обывательской философии — все в жизни зависит от случая». На Западе, пишет Крючечников, «эти фильмы преследуют определенную цель— внушить обывателю, что в жизни нет никаких закономерностей, что все зависит от «рока», окружающая нас действительность непознаваема и нужно жить, пользуясь случаем. Все это приучает зрителя к пассивному отношению к жизни... Нетрудно понять, что такие фильмы проповедуют философию власть имущих».

Такого рода «вульгарно-социологические» обобщения возникают, видимо, оттого, что автор чересчур непосредственно «увязывает» действительность с ее отражением.

«Закономерности в художественном произведении, — пишет он, — это не выдумки схоластов и ремесленников; они вполне объективны, ибо (и б о !) сама жизнь не есть нечто сумбурное, не имеющее закономерного развития. Выступать против законов в построении произведений искусства — значит полагать, что искусство не отражает жизненные явления... Произведение искусства, действительно отражающее жизнь, в той или иной мере должно отображать закономерности жизненного развития, то есть в свою очередь иметь свои внутренние закономерности».

Это настойчивое уподобление принципов композиции законам развития жизни и приводит к путанице. Получается, что архитектоника фильма является простым слепком жизни. Но с таким же успехом можно утверждать, что музыкальные формы — соната, фуга, симфония и т. п. — «не выдумки схоластов и ремесленников», не создаются композиторами, а существуют в самой природе и являются извечным способом организации естественных шумов и звуков...

Что и говорить — всегда лучше бы обходиться без погрешностей. Но вот что при этом надо иметь в виду. Всякая новая книга по вопросам кино, хотя бы с некоторыми изъянами, гораздо лучше книги идеальной, безошибочной, но неизданной. Ведь наша кинематографическая литература крайне бедна, и появление каждой новой книги — большая радость. К тому же работа Крючечникова — это не теоретическое исследование, где точность мысли, чеканность формулировок имеют первостепенное значение. «Композиция фильма» предназначена для практических работников и ценна, как уже говорилось, правильной в основе позицией автора и обилием систематизированного фактического материала. Тот, кому адресована «Библиотека молодых кинематографистов», кто числит себя в рядах движения кинолюбителей, найдет в «Композиции фильма» ответы на многие серьезные, интересные вопросы.

К. РУДНИЦКИЙ

# Заметки на полях

Название книги Дж. Г. Лоусона —«Теория и практика создания пьесы и киносценария» * — свидетельствует о том, что автор склонен рассматривать театральную и кинематографическую драматургию как явления одного порядка, явления родственные, управляемые если не общими, то уж во всяком случае сходными законами. Такая исходная позиция, объявленная уже в заглавии, дает Дж. Г. Лоусону право и возможность начать свой труд, задуманный «как руководство по практической работе драматурга» наших дней, с изложения аристотелевой эстетики и проследить — пусть в самых общих чертах — развитие теории драмы на протяжении всей ее истории. В введении автор предупреждает, что «значительная часть книги заполнена историческими изысканиями», что изыскания эти необходимы для осмысления теории драмы. Тех же читателей, которые интересуются лишь техническими приемами построения пьесы или сценария, Дж. Г. Лоусон отсылает прямо к соответствующим разделам книги — они, по мнению автора, «могут без особого ущерба начать чтение с указанных глав», минуя историю и теорию драмы, и воспользоваться лишь конкретными практическими советами.

Следовательно, Дж. Г. Лоусон не особенно настаивает на своем собственном предуведомлении: «Существует обширная литература, посвященная технике драматургии. Практическая ценность ее сравнительно невелика, так как она *исходит из ложной предпосылки*, что драматург создает свою пьесу в социальном вакууме. Человек, изучающий технику драматургии, старается усвоить правила, относящиеся к композиции пьесы, диалогу, обрисовке персонажей, нарастанию действия, спаду действия, кульминации. *Но все эти правила — абстракции*, не связанные ни с историей театра, ни с житейскими драмами, из которых драматург неизбежно должен черпать материал для своих произведений».

Соглашаясь с каждым словом этого предостережения, ясно указывающего основные пороки всевозможных руководств и «самоучителей», в которых решительно и прямолинейно формулируются «правила драматургии» и даются наставления, «как написать хорошую пьесу», «как сделать сценарий» и т. д. и т. п., ощущаешь некоторое смущение, когда замечаешь затем, что и сам Дж. Г. Лоусон испытывает известную склонность к регламентации, что и он пытается иной раз (в сфере так называемой «техники») возвести некоторые приемы в закон, в норму, что и его подмывает подчас желание предложить своим читателям некий непогрешимый и при всех условиях спасительный рецепт построения композиции пьесы или схему нарастания и спада действия в сценарии...

Такие покушения подрывают основную цель работы Лоусона — изучить «взаимоотношения между драматургией и социальными силами... между двумя часами иллюзии в затемненном зрительном зале и жизнью, бушующей за стенами театра». Лучшие страницы книги Лоусона — это именно те страницы, где автору удается раскрыть прямые или косвенные связи между социальными сдвигами, сотрясающими историю, и «теорией и техникой» пьесы или киносценария. Другими словами, лучшее в книге Лоусона подсказано подходом к эстетике драмы с позиций исторического материализма, слабости же в развитии мысли автора возникают тогда, когда он отклоняется от принципов подлинного историзма и пытается предложить своим читателям именно «правила-абстракции», по его собственным словам, не связанные ни с историей искусства, ни с историей общества.

Дж. Г. Лоусон, драматург, киносценарист, теоретик и публицист,— один из наиболее последовательных и мужественных американских борцов за подлинную демократию, за социальный прогресс. Его имя известно в Советском Союзе, как имя автора пе-

* Дж. Г. Лоусон. Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., «Искусство», 1960.

реведенной у нас книги «Кинофильмы в борьбе идей», в которой продукция Голливуда была подвергнута пристальному и точному идейному анализу, где «голливудскому стандарту» буржуазности, приспособленчества, замазывания социальных противоречий был прямо противопоставлен глубочайший гуманизм и подлинный демократизм советского киноискусства. В дни позорного «процесса красных» в Голливуде советские кинематографисты с глубоким уважением оценили бескомпромиссную стойкость и мужество Лоусона, одного из главных «обвиняемых». Досконально зная всю голливудскую механику воздействия на автора сценария и режиссера фильма, изучив эту механику на практике — с момента первых переговоров относительно замысла фильма вплоть до судебного процесса,— Лоусон зло высмеивает легенду о «свободе художника» в капиталистическом мире. Он рассказывает о повседневных стараниях надеть «оковы на людей или уничтожить мысль, убрав с дороги мыслителя», о практике запугивания или увольнения «всех честных художников, не поступающихся своей социальной честью». Он сурово и жестоко говорит: «Эта книга, цель которой — служить нуждам живого кино, может стать надгробным памятником искусству, приговоренному к смерти врагами культуры в Соединенных Штатах».

Из сказанного ясно, что Дж. Г. Лоусон, с болью и возмущением констатирующий процесс умерщвления киноискусства в капиталистическом мире и с горячим сочувствием откликающийся на успехи советского кинематографа, рассматривает жизнь и практику современного кино с позиций страстного защитника подлинной народности и гуманности этого искусства, способного стать могучим средством в борьбе против социальной несправедливости, за высокое достоинство и действительную свободу человека, за мир во всем мире.

Историческое исследование эволюции учений о драме, предпринятое Дж. Г. Лоусоном, также представляет собой во многом вполне удачную и с точки зрения методологии принципиально близкую советскому искусствоведению попытку раскрыть процесс смены драматических форм как процесс, производный от развития форм социальной борьбы. История драмы зависит от истории человеческого общества. Специфические закономерности, свойственные драме, как определенному виду искусства, обнаруживаются именно в процессе установления новых форм контакта между драмой и изменившимся человеческим общежитием. Так называемые «законы драмы» всякий раз по-новому реализуются в новых социальных условиях в зависимости от тех идейных задач, которые драма решает,— эта мысль, ясная Лоусону, полностью сохраняет свое значение и в сфере кинодраматургии.

Руководствуясь верными критериями, Дж. Г. Лоусон дает подчас краткое, но исчерпывающе точное определение тех или иных конкретных фактов истории драматургии. Так, например, Лоусон совершенно справедливо устанавливает связь между художественными свойствами драм Голсуорси и его идейным консерватизмом, его буржуазностью, его верой «в незыблемость и окончательность этических норм, признанных его классом и его эпохой». Однако тут же Лоусон заявляет, будто творчество Голсуорси— «наиболее зрелое выражение основной тенденции в драматической теории и практике на протяжении двух первых десятилетий XX века». Эта «оговорка», в результате которой Голсуорси неожиданно оказывается «впереди» Горького и Шоу, Гауптмана и Метерлинка, конечно, не случайна, она показывает известную механистичность, с которой Дж. Г. Лоусон идет по пути от общественной истории к истории драмы. Буржуазность Голсуорси воспринимается как «основная тенденция» драматургии буржуазного общества. Но буржуазное общество в начале XX века уже испытывает кризис, оно с трудом подавляет социальную борьбу, отзвуки которой явственно слышны в драмах Шоу и Гауптмана и которой пропитана боевая драма Горького. Где же «основная» — с подлинно марксистской точки зрения — тенденция? Разумеется, там, где заявляет о себе новая социальная сила, которая уверенно идет на штурм буржуазности. «Основная тенденция» — антибуржуазная драма Горького, Шоу, Гауптмана.

Определенный элемент механистичности нередко сказывается у Лоусона и в стремлении «прямо» связать теорию драмы с ведущими философскими учениями эпохи. Эта «прямая» связующая линия подчас проводится Лоусоном мимо социальной борьбы, определяющей и философию и художественное творчество, а затем — господствующую эстетику эпохи. «Чтобы понять духовный мир драматурга, мы должны исследовать,— пишет Лоусон, — духовный мир его поколения, который в большей или меньшей степени отражен в философских системах». Это заявление верно лишь отчасти. Когда Лоусон замечает, что «теории Канта оказали значительное влияние на Шиллера», то он, разумеется, прав. Но мы знаем, что, принимая морализм Канта, Шиллер-теоретик отвергал кантианское определение красоты, а Шиллер-драматург решительно разрушал и опровергал присущую Канту уверенность в незыблемости существующего строя и порядка. Понять и объяснить все эти противоречия можно только, установив, в каких соотношениях с социальной действительностью были драма Шиллера и философия Канта..

Странно, что в предисловии В. Разумного все это вовсе не отмечено — автор предисловия испуган лишь «излишне усложненным, «философичным» язы-

ком некоторых разделов книги, несколько необычной терминологией»...

Дело здесь, однако, не в терминологии. Вот Лоусон переходит к анализу творчества Юджина О'Нила (О'Нейла) и мобилизует с целью раскрытия «духовного мира» этого драматурга целую армию философов и философских систем: Спиноза, Фрейд, Шопенгауэр, Джемс, прагматизм, мистицизм, пантеизм... Сложное творчество О'Нила не становится понятнее оттого, что автор пытается сблизить иррационализм некоторых его драм с рационализмом Спинозы, установить сходство между детерминизмом Спинозы и нарочитой подчас разорванностью причинных связей у О'Нила. Гораздо продуктивнее было бы дать социальный анализ драматургии О'Нила — она тотчас предстала бы перед нами как ярчайшее выражение духовного кризиса интеллигенции в современном капиталистическом мире. Это драматургия, подчас очень резкая в критике современных буржуазных общественных отношений, лишенная, однако, позитивного идеала, веры в будущее. Реальность в драмах О'Нила нередко сознательно деформируется, в нее вторгаются мистические мотивы, в нее, подчас не без насилия, внедряется символика — кризис буржуазного общества проникает в самую художественную ткань драмы и порождает болезненную экспрессию формы. В пространной главе Лоусона о драматургии О'Нила причины этого явления остаются невыясненными.

Исследуя — тонко и проницательно — некоторые принципы драматургического мастерства, Лоусон проявляет обычно прекрасное понимание динамики драмы, внутренних законов ее развития. Ему принадлежит ряд бесспорно точных наблюдений тех перемен, которые происходят с драматической формой, в момент, когда она становится формой киносценария. Некоторые конкретные анализы — например, анализ пьесы Сиднея Говарда «Желтая лихорадка», сравнительный анализ пьесы Лилиан Хеллман «Стража на Рейне» и ее переработки для экрана, сделанной Дэшиелом Хемметом, разбор сценария Бена Хекта «Завороженная» — представляют собой образцы тонкости и вдумчивости раскрытия эстетических законов, которым повинуются названные произведения. Иной раз, однако, Дж. Г. Лоусон напрасно пытается придать этим законам абсолютную силу. По поводу «Желтой лихорадки» (эта пьеса, кстати, была опубликована на русском языке в журнале «Театр и драматургия», 1936, № 10) Лоусон пишет: «Не следует полагать, что построение «Желтой лихорадки» можно использовать как обязательную формулу. Однако принцип, определяющий это построение, является основополагающим и может быть применен во всех случаях». Согласиться с этим заявлением трудно хотя бы уже по одному тому, что ни драматургия Чехова, Брехта, Вишневского, Миллера, ни драматургия фильмов «Броненосец «Потемкин», «Летят журавли», «Баллада о солдате» данным принципом построения не пользуется. Здесь, да и в некоторых других местах, где Лоусон говорит о «технике» драмы и сценария, он отдает дань той самой абстрактной нормативности, против которой направлен весь пафос его труда. И, например, схема нарастания действия («А бвгде ЖЗ»), которую он настоятельно рекомендует на стр. 326, плоха, как всякая формула, закрепляющая только предыдущий опыт и заведомо не допускающая в свои пределы новый жизненный материал, диктующий подчас совсем иные «правила».

Вот, думается, какие можно сделать заметки на полях этой содержательной, хотя и противоречивой книги, представляющей большой и актуальный интерес для драматургии театра и кино.

---

И. СОЛОВЬЕВА

# Не по вине корректора

Г. Пондопуло, автор брошюры, выпущенной издательством «Знание» *, начинает свой рассказ о современном киноискусстве Запада в мягкой эпической манере:

«Осенью 1960 года на Международном кинофестивале в итальянском городе Канны...»

Не осенью, а весной! Не в Италии, а во Франции! Сколько ошибок можно сделать в первой же фразе?!..

Но читаешь далее и понемногу перестаешь охать и ахать. На все твои недоумения автор словно бы плечами пожимает: стоит ли горячиться? Ну, не осенью, ну, весною — что из того? Ну, не Италия, а Франция. Ну, перепутаны фамилии; кто знает, тот ведь все равно догадается, что Луи Даккен — это Луи Дакен, а Йорт Ивенс — Йорис Ивенс. А для кого эти имена в новинку — проглотит их и в такой транскрипции... Чертова путаница с этими заграничными именами, особенно со сдвоенными согласными: Луи Маллю вычеркнул лишнее «л» — невпопад, Алену Рене, наоборот, это же самое «л» впишешь — опять невпопад, Жерару Филипу накинешь «п» —

* Г. К. Пондопуло, Современное кино Запада, «Знание», М., 1961.

тоже, выходит, не следовало бы. Автору книги «Новое итальянское кино» счетом сдаешь все три буквы «р», ему полагающиеся, но их же еще надо расставить в правильном порядке: почему-то надо писать не Фераррa, как значится в брошюре, а Феррара... А не все ли едино?

Через какое-то время вам передается эпическое спокойствие автора этого сборника фактических неточностей. Вам даже хочется, чтобы спокойствие уж и не изменяло бы Г. Пондопуло: в редкие минуты, когда автора начинают разъедать сомнения, становится вовсе нехорошо... Приступ рефлексии Г. Пондопуло переживает в связи с тем, как следует называть итальянского критика и теоретика Умберто Барбаро: что тут имя и что тут фамилия?.. И вот в списке кинодеятелей, о которых упоминается в тексте, читаем про «Б. Умберто». Страницей раньше в указателе литературы фигурировал «У. Барбарро» (с привычным уже вписыванием лишней буквы «р»).Однажды назвав Умберто Барбаро правильно,через четыре строки на пятую Г. Пондопуло опять зовет его «Барбаро Умберто»... Его статью, публиковавшуюся в «Искусстве кино», Г. Пондопуло называет «Т а к мы росли», в другой раз — «Т а м мы росли»...

А это не от невежества. Уж как зовут Ивана Пырьева, Г. Пондопуло несомненно знает. А называет его А. Пырьевым. Вероятно, он знает также, что киновед Александр Брагинский — мужчина, а не женщина, однакож именует его «Брагинская»... Ведь читатель массовой серии едва ли наслышан как о Луи Малле, так и о А. Брагинском... Сойдет.

И сходит. И размножается многотысячным тиражом.

Размножается безответственность.

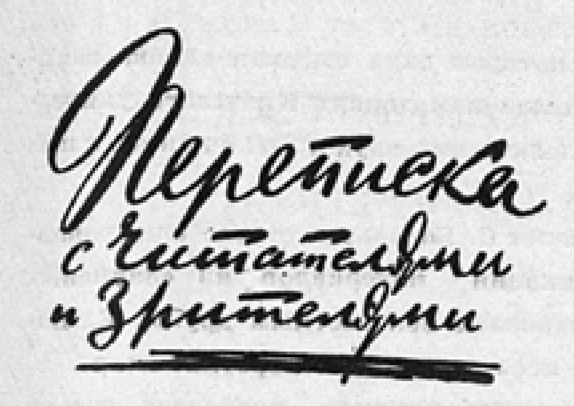
Она дает себя знать в той небрежности, с какой автор обращается с фактами. Почему не написать: «правительство и церковники, задетые фильмом Феллини, запретили в конце концов экспорт «Сладкой жизни»? А то, что «Сладкая жизнь» обошла чуть ли не все мировые экраны, кто ж это знает?.. Легко излагать содержание фильма «Хиросима, моя любовь», ведь ее успели повидать лишь немногие во время Московского фестиваля. Можно спокойно писать: «Первой безумной любовью Ривá был немец... обезумевшая от горя Рива лежит на трупе убитого любовника... В отчаянии отвечает Рива на призыв Окада остаться с ним...» Отчего же не писать так: не все же знают, что Эммануэль Рива и Эйджи Окада вовсе не герои фильма, а исполнители ролей, и что излагать картины подобным образом не менее нелепо, чем излагать, например, сюжет «На дне» так: «Спившийся Качалов и шулер Станиславский живут в ночлежке...»

И наконец — о самой тяжелой форме безответственности. О той ее форме, когда автора уже не хватаешь за руку, не ловишь на прямых ошибках. О безответственности, сказывающейся не в том, что лень вычитать корректуру или лишний раз съездить в Госфильмофонд—проверить, верно ли запомнился фильм, который пересказываешь...

Писать такого рода брошюры считается легкой задачей. Их делают «на отходах» — на отходах более или менее крупной своей работы, на остатках умственных сил. Их пишут «первыми» словами — теми, что всегда под рукой. В них высказывают только «первые» соображения — те, что тоже всегда под рукой. А ведь именно с этих популярных книжек обычно начинается знакомство с искусствоведческой литературой, и непростительная безответственность—позволять себе писать «жидко» там, где требуются крепчайший экстракт мысли, яркость слога, красота композиции.

Допустим, сработал бы в свое время редакционный отдел проверки. Корректор расставил бы свои значки и Уайлер снова стал бы самим собою (сейчас он Уайдлер), Брайтбурд был бы расшифрован как Г. Брейтбурд, Айвор Монтегю вновь стал бы англичанином (сейчас он фигурирует как американец)... Редактор прошелся бы по тексту, и исчезла бы загадочная фраза: «Часто действие героев романов XIX века переносится в современность». Был бы распутан философичный абзац на стр.31: «Утверждение капиталистической действительности в современном буржуазном искусстве носит противоречивый характер. Это утверждение неизбежно включает и момент отрицания, момент критики, что свидетельствует о том, что мир «низов» и «верхов» изживает себя». Следует ли это понимать в том смысле, что критика со стороны «сердитых» укрепляет буржуазный строй? («Утверждение включает момент отрицания...») Или что она сама по себе есть знамение внутреннего неблагополучия этого строя и никак не укрепляет его? Понимай как знаешь...

Допустим, все было бы исправлено. Но ведь не по вине корректора пришла на страницы брошюры Г. Пондопуло безответственность, небрежность и не стараниями корректора она могла быть ликвидирована. Даже не будь в ней неприличного обилия ошибок, брошюра осталась бы тем, что она есть: чем-то написанным наспех, кое-как, без уважения к читателю, да и без уважения автора к самому себе.




*Опубликованные в четвертом номере нашего журнала материалы из архива одного из крупнейших советских режиссеров С. Васильева вызвали живейший интерес не только кинематографической общественности, но и широкого круга читателей. Об этом свидетельствуют многочисленные письма, полученные редакцией и автором вступительной статьи Д. Шпиркан. Пишут люди разных возрастов и профессий, но всех их объединяет любовь к советскому киноискусству и глубокий интерес к творчеству создателей бессмертного «Чапаева» бр. Васильевых. Авторы многих писем, справедливо подчеркивая, что публикация записок С. Васильева имеет не только познавательный интерес, но и чисто практическое значение, как настоящая школа мастерства для молодых кинематографистов, просят продолжить публикацию материалов из архива С. Васильева. (В одном из ближайших номеров мы предполагаем поместить ряд новых, неизвестных еще широкому кругу читателей записей Сергея Васильева.)*

*Ниже мы печатаем несколько читательских откликов на публикацию записок Сергея Васильева.*

Инженер-полковник В. А. Борисюк пишет в своем письме:

«Имена Васильевых и все, что связано с ними, всегда привлекали мое внимание. Вот почему с огромным интересом я прочел в четвертой книжке вашего журнала статью тов. Шпиркан о записках Сергея Васильева и сами эти записки. Благодарю и автора и вас.

«Чапаев» Васильевых относится к таким фильмам, которые посмотришь один раз, а запомнишь на всю жизнь. Помню, как осенью 1943 года нам, призывникам, показали «Чапаева». Впечатление колоссальное. Некоторые не верили, что Чапаев погиб, а один призывник собирался писать режиссерам, чтобы сняли вторую серию, в которой показали бы, что Чапаев все же спасся и разбил белых.

Образы героев фильма сопутствовали нам, вступающим в ряды Красной Армии, а для меня и многих моих товарищей, не покидавших с тех пор рядов Вооруженных сил, являлись примером беззаветного служения Родине.

Я не кинематографист и, кроме искренней благодарности к создателям хороших картин и такой же искренней антипатии к выпускающим плохие фильмы, никаких чувств не питаю. Мне хотелось бы, чтобы вы поняли, с каким интересом я читал, как создавался «Чапаев». Признаюсь, для меня это явилось откровением. Замысел и воплощение кадра — какой титанический труд скрыт за этой формулой. Так вот как создаются фильмы, которые мы просматриваем за полтора часа! Сколько энергии, сколько терпения, сколько кропотливой работы затрачивают постановщики! Ваша публикация этих материалов интересна не только, и, я бы сказал не столько, вашим специалистам, но нам, зрителям, интересующимся работой создателей замечательных картин.

Вспоминаю другую картину бр. Васильевых «Фронт». Это уже о Великой Отечественной войне, а связь с «Чапаевым» налицо: та же линия, та же динамика. Досадно только, что мало приведено иллюстративного материала по «Фронту».

Высказывания Сергея Васильева представляют, по-моему, огромный интерес. В выступлениях режиссеров, в их лекциях я ни разу не слыхал ничего подобного. Это оригинально! Большой художник — большой мыслитель. Они определенно интересны и специалистам и неспециалистам. Здесь и о работе актера, и режиссера, и сценариста, и о партийности искусства, и о социалистическом реализме, и о задачах киноискусства. Поистине, какой размах, какая эрудиция!

Искренне рекомендую нашим режиссерам прочесть и изучить этот материал.

Еще раз благодарю за доставленное удовольствие».

●

Читательница нашего журнала Т. Линицкая из Ленинграда пишет:

«Приношу большую благодарность за публикацию записок Сергея Васильева, который благодаря бессмертному «Чапаеву» заслужил большую любовь у ленинградцев.

Автор вступительной статьи Д. В. Шпиркан пишет: «В этой публикации мы приоткрываем небольшую часть архива С. Васильева». Я лично от себя, и, думаю, не ошибусь, если скажу, что от лица многих ленинградцев, прошу продолжить публикацию записных книжек Сергея Васильева, выдающегося режиссера советского кино.

Начало публикации составлено Д. Шпиркан очень интересно и необычно по замыслу. Как непосредственной исполнительнице — приношу ей большую благодарность».

●

Другая ленинградка, инженер-проектировщик А. Трегуб, вспоминает в своем письме о встрече с Сергеем Васильевым.

«Когда я прочитала в журнале «Искусство кино» публикацию записок Сергея Васильева, мне сразу вспомнились годы моей юности. Я держала экзамены в техникум сценических искусств (ныне Ленинградский театральный институт). Просмотр проводил Сергей Васильев. Он сразу на всех произвел неизгладимое впечатление: манерой держаться, задавать вопросы, предлагать упражнения, этюды. Но больше всего остались в памяти его живые глаза. Актрисой я так и не стала. Впоследствии меня увлекла техника, теперь я работаю в институте «Ленпроект». Работаю много и с увлечением.

Но всю свою жизнь, когда бы ни демонстрировались фильмы Сергея Васильева, талантливого режиссера, я с восторгом вспоминаю свою мимолетную встречу с ним.

Фильм «Чапаев» — это шедевр киноискусства. Мой отец — участник гражданской войны — был в неописуемом восторге и говорил, что создатели фильма гениальны. Несомненно, заслуга актеров очень большая, но часто зритель забывает, сколько труда, сколько энергии вкладывает в создание кинокартины режиссер. Мне доставила большую радость публикация записок Сергея Васильева, за что приношу глубокую благодарность Д. Шпиркан. Хотелось бы в последующих номерах журнала прочитать продолжение «Записок».

●

Большое письмо, в котором дана высокая оценка записям С. Васильева, прислал нам доцент Киевского университета кандидат филологических наук В. Лещинский. В письме говорится:

«Рядовой зритель знает С. Васильева только как творца-практика. До публикации материалов из «Записных книжек» для нас оставался неизвестным другой С. Васильев — мыслитель, исследователь, теоретик кино.

Подборка из «Записных книжек» проведена весьма умело. Большая их ценность в том, что они вводят нас в творческую лабораторию режиссера, который, поглощенный кипучей деятельностью по постановке фильмов, урывками, бегло записывал интереснейшие мысли, наблюдения, оригинальные соображения. В «Записках» мы находим много обобщений, тонких суждений о монтаже, о работе актера, о кинодекоративном оформлении, об экранном времени. Особый интерес представляют для постановщика и оператора зарисовки кадров при разработке сценария, помещенные в журнале.

Подготовленная Д. Шпиркан публикация показывает, что творческое наследие С. Васильева отнюдь не исчерпывается поставленными им кинофильмами. Публикация раскрывает перед нами новую сторону в многогранной деятельности художника—умение анализировать, видеть процесс развития киноискусства в перспективе.

Хотя многие из опубликованных записей носят несколько отрывочный характер, тем не менее хочется высказать пожелание, чтобы Д. Шпиркан продолжала работу над теоретическим наследием замечательного режиссера. Ознакомить зрителя, профессионала, теоретика с мыслями и концепциями С. Васильева—прямой долг деятелей советской кинематографии».

---

## В ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Проблемам советской кинокомедии посвящена диссертация Р. Юренева, представленная им в Институт истории искусств Министерства культуры СССР на соискание ученой степени доктора искусствоведения. В этой монографии собран, исследован и обобщен большой материал, связанный с историей развития жанра кинокомедии от первых опытов русского дореволюционного кино до советской кинокомедии 1960 года.

В диссертации наряду с широко известными фильмами рассматриваются также картины малоизвестные и совершенно забытые.

Отрывки и некоторые главы из этого труда были опубликованы в печати, в «Очерках истории советского кино» и на страницах нашего журнала.

На состоявшейся защите официальные оппоненты—профессор М. Ромм, доктора искусствоведения Л. Кулешов и Ю. Дмитриев, доктор филологических наук В. Щербина отметили принципиально верные позиции автора диссертации, последовательно рассматривающего проблемы кинокомедии с точки зрения их идейного и воспитательного значения. В рецензиях оппонентов единодушно отмечались научные и литературные достоинства монографии. От имени сектора истории кино Института истории искусств с положительной оценкой представленной диссертации выступил С. Гинзбург.

Ученый совет Института истории искусств, в состав которого для рассмотрения этой диссертации были привлечены также члены Ученого совета ВГИКа, единогласно признал Р. Юренева достойным степени доктора искусствоведческих наук.

Монография Р. Юренева «Советская кинокомедия» готовится к печати.




*Проблемы неореализма в итальянской кинематографии до сих пор привлекают внимание исследователей и критиков. Многие мысли, высказываемые в ходе продолжающейся дискуссии, спорны. Спорной в некоторых своих положениях представляется и статья итальянского критика Антонелло Тромбадори, приведенная ниже. Однако многие ее аспекты, в частности суждения автора о разработке в итальянском кино «крестьянской тематики», безусловно будут интересны для нашего читателя и помогут дальнейшему критическому осмыслению этого своеобразного и значительного направления в современном киноискусстве.*

АНТОНЕЛЛО ТРОМБАДОРИ

# Творческий опыт Джузеппе Де Сантиса

Творческие поиски и творческие устремления Джузеппе Де Сантиса во многом отличны от поисков и устремлений других итальянских режиссеров его поколения. Неореалистическое направление в послевоенной итальянской кинематографии никогда не было чем-то цельным и единым. Джузеппе Де Сантис, так же как Лукино Висконти и Пьетро Джерми — при всем различии этих режиссеров в отборе тем и творческих вкусов,— оставались в стороне от господствовавшего в работах других мастеров духа импровизации, упования на случайность, от хроникальности и фрагментарности. Им были в равной степени чужды критика, не идущая далее царапины, бедный подлинным чувством сентиментализм, пессимизм без трагедии и морализм без морали — все то, что было свойственно ряду работ других художников, примыкавших к неореалистическому направлению. (Хочу сразу подчеркнуть, что здесь я вовсе не имею в виду тот вклад, который внес в это направление Чезаре Дзаваттини — художник большого гражданского мужества и высокой принципиальности.)

Кроме того, критика ошибочно относит к числу неореалистических вообще все фильмы, в которых есть хоть какой-то проблеск, озарявший беспросветную ночь фашистского кинематографа: фильмы, вроде «1860 год» Алессандро Блазетти и «Фары в тумане» Джанни Франчолини. В результате рамки неореализма (который в действительности берет свое начало в фильмах «Пайза» Роберто Росселини и «Шуша» Дзаваттини и Де Сика) раздвигались настолько широко, что это приводило к утере тех его специфических свойств, благодаря которым он стал одной из значительных, хотя и н е е д и н с т в е н н о й страницей истории итальянской антифашистской демократической кинематографии.

В качестве отправного пункта можно установить, что принципиальное различие между творчеством таких режиссеров, как Висконти, Джерми и Де Сантис, с одной стороны, и собственно неореалистов — с другой, состоит в следующем: в то время как собственно неореалисты были с в и д е т е л я м и обновления итальянского общества, трое названных выше режиссеров стали активными у ч а с т н и к а м и этого обновления.

Хочу сразу же оговориться, что я вовсе не собираюсь огульно устанавливать некое равенство между политической биографией и творчеством художника. Я лишь хочу привлечь внимание к тому факту, что различие в творческих поисках Висконти, Джерми, Де Сантиса и собственно неореалистов проявляется прежде всего в той позиции, с которой они в каждом конкретном случае отражают действительность, в степени проницательности и желания ее применить, когда они оказываются перед лицом современных противоречий капиталистического общества.



«Трагическая охота»

Однако это вовсе не значит, что «свидетели» с их поверхностностью и приблизительностью, с их «озарениями» иной раз не оказывались более результативными и дальновидными, чем активные «участники». В то же время это означает, что к победам и поражениям одних нельзя подходить с той же меркой, что к успехам и провалам других. Это не означает, что творческие паузы «участников», их попытки уклониться в сторону не были иной раз более поразительными, чем постепенный отход «свидетелей» от демократических взглядов. И это, конечно же, означает, что в истории возрождения итальянского кино, наступившего вслед за разгромом фашизма, нельзя не увидеть наличия по крайней мере двух тенденций.

Фильмом «Дорога длиною в год» (1957—1958) Джузеппе Де Сантис внес большой вклад в дело возвращения итальянского кино на путь демократии. Сам Де Сантис вступил на этот путь более десятилетия назад своим фильмом «Трагическая охота» (1947), равно как Лукино Висконти фильмом «Земля дрожит» (1948) и Пьетро Джерми фильмом «Во имя закона» («Под небом Сицилии», 1949).

С фильмом «Земля дрожит» это произведение Де Сантиса роднит прежде всего основной драматургический конфликт. И в том и в другом фильме проявляется круг общих интересов — и тогда, когда авторы рисуют картины жизни всего коллектива, и когда обращаются к судьбам отдельных действующих лиц. Но если развязка фильма «Земля дрожит» целиком основывается на косвенном уроке, проистекающем из победы неправого над правым, то в «Дороге длиною в год» развязка базируется на непосредственном убеждении (а это вовсе не то же, что банальный счастливый конец) в фактическом превосходстве правого над неправым...

С фильмом «Во имя закона» его связывает общая попытка анализа того социального и человеческого типа, от исследования которого итальянское кино, кажется, вовсе отказалось (хотя оно и дало нам впечатляющий и своеобразный образ Умберто Д. в одноименном фильме Де Сика). Речь идет об интеллигентном мелком служащем, представляющем небогатые, средние слои города или селения, которому любовь к справедливости и беспристрастность помогают преодолеть классовую ограниченность и сквозь частокол буржуазных порядков разглядеть иной мир. В фильме Джерми — это судья, в фильме «Дорога длиною в год» — сельский учитель.

Но более всего сближает эти фильмы стремление их авторов через отдельный конфликт, частное столкновение показать широкую картину жизни общества.

Как и в «Трагической охоте», в этом фильме Де Сантис решает сразу две проблемы. Одна из них — показать современную действительность в ярком свете классовой борьбы, и притом не только в плане столкновения материальных интересов, но и в плане борьбы психологий и чувств. Другая — в разработке подлинно народного языка кино, который был бы также и зрелищным, в том значении, которое этому термину, каждый по-своему, придавали Пудовкин в фильмах «Мать» и «Потомок Чингис-хана» и Форд в фильме «Дилижанс».

В фильме «Горький рис» (1948) поиски Де Сантиса несколько снижены недостаточной значительностью самой темы произведения, сюжетная завязка которого была искусственно авантюрной (кража на рисовых плантациях). Де Сантис в этом фильме не сумел обратиться к тому, в чем он действительно был заинтересован,— к теме труда и жизни работниц рисовых полей.

В фильме «Нет мира под оливами» (1950) попытка найти наиболее непосредственную связь любовной фабулы с историко-социальной основой фильма не вылилась в реалистическую драму из-за излишнего увлечения описанием местных обычаев и нравов.

В фильме «Рим, 11 часов» (1951) ведущая тема благодаря хорошей сценарной основе вновь поднимается на высокий уровень. Впрочем, событийная ограниченность взятого авторами фильма материала не дала режиссеру возможности достаточно широко показать социальную трагедию: она растворилась в описаниях обстановки и эпизодических событиях.

В фильме «Дайте мужа Анне Заккео» (1953) режиссер сосредоточил внимание на одном персонаже — красавице-неаполитанке, попавшей в плен

суеверия и одновременно обманутой цинизмом общества, которому она наивно приписывала высокие моральные и человеческие качества. Это привело Де Сантиса к созданию натуралистического портрета, написанного в одной тональности, с акцентами, присущими позитивистской социологии прошлого века.

В фильме «Дни любви» (1954) мы встречаемся с попыткой внести в произведение резкую сатирическую нотку. Но не будучи доведена до того предела, где начинается социальная критика, эта попытка не привела к рождению подлинно сатирического произведения. Фильм ограничивается бытописательством, и светом подлинного искусства блеснул лишь образ жениха, остро поданный Марчелло Мастроянни.

Останавливаясь на идейных слабостях этих фильмов, надо все же учесть и находки Де Сантиса. Достаточно вспомнить образы трех героинь фильмов «Горький рис», «Нет мира под оливами» и «Дайте мужа Анне Заккео», так удачно раскрывающие тему физической красоты, ставшей объектом купли и продажи в обществе, где господствует неравенство полов и лицемерная мораль. Сопоставляя эти фильмы с «Трагической охотой», пытаясь оценить творческий путь Де Сантиса за последние пятнадцать лет, необходимо принять во внимание условия, в которых работал художник, — сначала «контролируемая свобода», а затем молчание, к которому он был вынужден не только цензурой и маккартистскими нравами, не только правительством и клерикально-фашистскими чиновниками, но, к несчастью, и самой итальянской кинематографией.

«Трагическая охота». Фашистские бандиты, орудующие в равнине реки По после освобождения страны. Попытки землевладельцев превратить их в орудие борьбы против крестьян и их притязаний. Отчаянный и бессмысленный акт одного из ветеранов войны, принимающего участие в преступной авантюре, и развязка, предопределенная тем, что простые и честные люди своевременно осознали необходимость объединиться для победы над настоящим врагом. Фильм сцементирован не только логическим сцеплением фактов, но развитием, очищением и гибелью основных персонажей.

К задаче того же масштаба Де Сантис возвращается в фильме «Дорога длиною в год». И создается впечатление, что возвращается он к ней с таким нетерпением, с такой поспешностью, что забывает о необходимости строгой организации драматургического материала, точного построения побочных сюжетов, законченного психологического рисунка персонажей второго плана.

В свое время некоторые говорили о том, что фильм «Дорога длиною в год» слишком велик (его демонстрация длится два с половиной часа). Теперь после появления фильмов «Сладкая жизнь» и «Рокко и его братья» этот упрек уже никому не приходит в голову. Проблема длительности повествования стала в наши дни одним из насущных вопросов реалистического кинематографа.

В этом своем произведении Де Сантис рассказывает историю одного селения — с его батраками и мелкими землевладельцами, с его жаждой справедливости и невыносимыми унижениями, с предрас-



«Дорога длиною в год»



«Дорога длиною в год»



«Дорога длиною в год»

судками его людей и их душевным богатством. Он показывает, как рождается у крестьян сознание права на свободу и человеческую жизнь.

Если вспомнить об общем положении, сложившемся в мировой кинематографии к моменту появления на экранах «Дороги длиною год», то следует признать, что это был единственный фильм высокого уровня, в котором открыто поднималась тема классовой борьбы в современном капиталистическом обществе. Но прежде чем говорить о больших достоинствах фильма, мне бы хотелось остановиться на его недостатках.

Сюжетные и образные решения фильма, его атмосфера определяются прежде всего намерением автора показать необходимость солидарности простых людей в борьбе — ведется ли она против социальной несправедливости или против религиозных и прочих предрассудков, против моральной дегенерации или в защиту человека от насилия. Однако эта мысль в некоторых эпизодах и ситуациях фильма не получила подлинно художественного воплощения.

Боясь ослабить воспитательное значение того или иного эпизода, Де Сантис порой вдруг становится педантичен, в его кадрах появляется надуманность. Вспомним эпизод со взрывом хижины, где акт умышленного уничтожения мира искренних, но обращенных в прошлое и потому уже изживших себя чувств должен был символизировать начало новой, коллективной жизни и нового личного счастья. Но в этом эпизоде режиссер не сумел показать движение человеческих чувств, и момент наивысшего драматического напряжения окрасился холодной риторикой.

К счастью, Де Сантису удалось найти и логическое и художественное решение значительно более важных эпизодов и сюжетных линий этого фильма. Очень удачен, на мой взгляд, эпизод, в котором спекулянт прощает неверную жену, изменившую ему с молодым батраком, емкий и острый рассказ о молодой паре, которая во что бы то ни стало хочет иметь ребенка, линия старого школьного учителя, порвавшего с местными богатеями, после того как он, придя к объявившим голодовку батракам, чтобы отговорить их от этой безумной затеи, сначала поражается их мужеству, а затем и сам убеждается в справедливости их доводов; глубокое впечатление оставляет образ батрака, первым вставшего на путь борьбы и принявшего на свои плечи все тяготы и заботы. Все эти эпизоды и образы и еще многие и многие другие — одни из самых прекрасных и трогательных, которые когда-либо были созданы в кино.

Бела Балаш писал, что в наиболее значительных произведениях советской кинематографии почти каждый кадр имеет двойной, символический смысл. Кадр «работает» не только непосредственно изобразительным решением, но и теми ассоциациями, которые он вызывает в воображении зрителя.

Мне кажется, что это наблюдение вполне применимо и к фильму «Дорога длиною в год». Но здесь еще надо добавить, что в фильме Де Сантиса символическая выразительность достигается не столько в отдельных кадрах, сколько в самой трактовке содержания фильма и различных положений, из которых оно складывается.

Оригинальность структуры романа-фрески Де Сантиса (я применяю этот термин к «Дороге длиною в год» потому, что здесь удачно сочетаются динамические достоинства повествования с достоинствами статичного изображения) заключается прежде всего в сценарии. Он состоит из двух элементов:

1) основная сюжетная линия («забастовка наоборот» — постройка дороги вопреки воле властей),

2) сюжетные линии отдельных персонажей, которые то выступают на первый план, то отходят на второй план, но в общем продолжают существовать на протяжении всего фильма.

Эта структура помогла Де Сантису преодолеть традиционное соотношение между главной и второстепенной темами и между темой и контртемой, соотношение, типичное для неореалистических фильмов, состоящих, как правило, из мелких обособленных эпизодов. Своеобразен и финал «Дороги длиною в год»: он не служит, как обычно, для формальной развязки запутанных сюжетных линий, а скорее открывает путь к новым проблемам.

Де Сантис строит сюжет так, что наиболее трудные моменты личной жизни персонажей совпадают с решающими моментами коллективной борьбы. Но он не

трактует эти ситуации, как несущие в себе непримиримые противоречия, и в то же время не закрывает глаза на действительные сложности. Например, в тот момент, когда взаимное непонимание и пагубный индивидуализм, казалось, готовы были парализовать инициативу всего коллектива, на человека, возглавлявшего борьбу крестьян, обрушивается еще и личная беда: его сынишка во время ссоры взрослых падает в канаву. Или когда спекулянту, которому из-за его знакомства с техникой, доверили руководить строительством моста, приходит в голову мысль воспользоваться удобным моментом и рассчитаться с парнем, соблазнившим его жену.

И в то же время моменты удачного разрешения общих трудностей совпадают со счастливыми или относительно счастливыми поворотами в судьбах отдельных персонажей. Этот момент, при котором внимание зрителя сосредоточивается не на контрастных противопоставлениях, а на своеобразном чередовании совпадений, полностью соответствует глубокой уверенности автора в победе добра, уверенности, пронизывающей весь фильм «Дорога длиною в год».

В фильмах Джузеппе Де Сантиса, даже в наименее удачных, видно стремление наметить путь решения вопроса, поднятого еще Антонио Грамши,— о «ненародном характере» итальянской литературы. «Писатели,— говорил Грамши,— не живут чувствами народа и не несут функций его воспитателей, они не ставили и не ставят перед собой задачи жить чувствами народа, с тем чтобы его воспитывать».

В связи с известным замечанием Грамши по поводу «шутливой снисходительности» Алессандро Мандзони «к людям и персонажам из народа» стоит вспомнить простоту и серьезность, с которыми автор фильма «Дорога длиною в год» относится к персонажам своего произведения. В «шутливой снисходительности» Мандзони отражается та «патерналистская» опека народа, в которой Грамши упрекал итальянскую интеллигенцию. В фильме Де Сантиса выражено как раз противоположное — стремление порвать с подобным отношением к народу.

Обращаясь порой к персонажам весьма низкого уровня развития, Де Сантис, конечно, рисковал впасть в другую крайность — упрощенчество или псевдонародность. Однако в данном случае мне хотелось бы подчеркнуть иное: в фильме «Дорога длиною в год» не нашли себе места ни декадентство, ни апология стихийных народных чувств (вспомним, каким буйным и мрачным характером наделил Элиа Казан героя своего фильма «Сапата» и как затем он воспользовался этим, чтобы в момент победы революции заставить его выступить со скептической проповедью против всякой власти как неизбежного источника угнетения, вне зависимости от ее классового содержания).

Рассмотрим теперь, как в фильме «Дорога длиною в год» понят и раскрыт другой важнейший вопрос: взаимоотношения между крестьянами и католической церковью.

Прежде всего режиссер показал наивную жажду справедливости, которую итальянские крестьяне утоляют в проповедях церкви, толкуя их на свой лад.

Де Сантис сумел реалистически и без тени высокомерия сказать и о таких примитивных народных уловках, как тот случай, когда крестьянки отказываются повторять вслед за священником «Аве Мария», пока тот не обещает заступиться за брошенных в тюрьму батраков...

В процессе борьбы крестьян за свои права религия перестала быть частным делом человека, она становится явлением общественного порядка и, подвергаясь критике со стороны самой действительности, фактически обретает противников в лице самих ее приверженцев.

Как мы видим, «Дорога длиною в год» поднимает важнейшие проблемы, которые самые лучшие итальянские фильмы последнего времени даже не пытались затронуть. Правда, к широкой социальной тематике в какой-то мере обратился Лукино Висконти в своем фильме «Рокко и его братья». Можно надеяться также, что новый фильм Ренато Кастеллани «Разбойник», рассказывающий о главаре крестьянского восстания, также будет шагом, приближающим итальянское кино к наиболее острым и значительным темам народной жизни.

Что же касается Джузеппе Де Сантиса, то он вел и ведет последовательную и неуклонную борьбу против сил, которые хотели бы заставить итальянскую кинематографию окончательно свернуть с этого пути.

## «Я ВСЕГДА БУДУ ОБЛИЧАТЬ ЗЛО»

«Мои друзья, посмеиваясь, называют меня борцом за лучший мир. В этом есть доля правды. Но представьте себе, как тяжело бороться за лучший мир на деньги людей, считающих, что в этом мире все в порядке».

Эти слова Вольфганга Штаудте приводит журнал «Фильмшпигель» (ГДР) в статье, посвященной творчеству крупного западногерманского режиссера. Нашему зрителю, недавно познакомившемуся с двумя новыми работами Штаудте «Розы для прокурора» и «Ярмарка», будет небезынтересно узнать о судьбе этих фильмов на их родине. «Сколько трудностей пришлось преодолеть Штаудте, прежде чем «Розы для прокурора» и «Ярмарка» вышли на экраны, — пишет «Фильмшпигель». — Западногерманские продюсеры как огня боялись фильмов Штаудте, и, если после долгого и томительного ожидания все же нашелся человек, готовый рискнуть, компромиссы были неизбежны».

«Штаудте смело затрагивает вопросы, считающиеся запретными в буржуазном обществе. Он настойчиво призывает неустанно следить за теми, кого история ничему не научила.

Но правда, которую раскрывает Штаудте, и вопросы, которые он затрагивает, противны духу Западной Германии. И режиссеру дали это почувствовать. Фильм «Розы для прокурора» так разгневал боннских инквизиторов, что Шредер, возглавляющий министерство внутренних дел, в большинстве своем состоящее из бывших гестаповцев и эсэсовцев, демонстративно отсутствовал на вручении режиссеру премии Федеративной Республики. Он поручил это своему заместителю, и тот выступил с речью, в которой, довольно ясно намекая на фильм «Розы для прокурора», громил тех, чьи обобщения «второстепенных явлений, сопутствующих нашему жизненному укладу», посадили на скамью подсудимых... «свободную демократию».

После этого официального боннского разгрома вся западногерманская пресса обрушилась на «Ярмарку», демонстрировавшуюся в то время на Берлинском фестивале. А когда Штаудте, выступая по английскому радио, к тому же отважился похвалить свободную и непринужденную атмосферу киностудий ДЕФА, некоторые газеты начали против него настоящую кампанию. Однако на режиссера это не произвело ни малейшего впечатления, и он не намерен скрывать, что славу одного из лучших немецких режиссеров принесли ему снятые на студии ДЕФА «Верноподданный» и «Коричневая паутина».

Далее журнал останавливается на недавнем фильме Штаудте «Последний свидетель». Его фабула такова: крупный делец, некий Рамайль, убивает ребенка, которого ему родила его любовница и который мог стать Рамайлю помехой. Подозрение падает на мать ребенка.

«Новый фильм Штаудте, — продолжает «Фильмшпигель», — снова привлек к себе внимание общественности. Он показал на примере расследования этого убийства произвол западногерманской юстиции. Однако пресса решила представить фильм как безобидную безделушку. Рецензент журнала «Вельт» на полном серьезе заявил: «Штаудте умеет быть спокойным, дисциплинированным, абсолютно нормальным...»

Но сам Штаудте говорит другое: «Что касается меня, то я не откажусь от риска и всегда буду стремиться обличать зло и восхвалять добро там, где я его вижу...»

Б. Дворман

## «ДОЛГО ЛИ ЭТО БУДЕТ ПРОДОЛЖАТЬСЯ?!..»

Все чаще турецкая печать помещает материалы, в которых говорится о тяжелом положении национальной кинематографии, о беспринципности фирм, занимающихся закупкой иностранных фильмов. «Наши импортеры, — пишет журнал «Акис», — избегают покупать хорошие картины, удостоенные премий на фестивалях, боясь, что они не принесут им достаточно высоких прибылей. Приобретение фильмов за рубежом и демонстрация их в Турции стало доходным делом для торговцев, комиссионеров, контрабандистов и тому подобных шарлатанов».

Турецкий зритель, утверждают критики, до сих пор не знает, что такое хороший фильм. В течение многих лет его вкусы формируют низкопробные приключенческие и бульварные фильмы, не имеющие ничего общего с искусством, фильмы, в которых герой может быть убит на глазах у зрителей два, а то и три раза и после этого снова появиться на экране. Эти фильмы не заставляют зрителей задуматься над жизнью, развращают вкусы, пробуждают низменные инстинкты. Недавно под давлением общественности в Турции выпустили на экраны итальянский фильм «Похитители велосипедов». Однако уже через неделю картина была снята, так как «не вызывала интереса широкой публики».

Еще хуже обстоит дело с производством национальных фильмов. В стране выходит в год более ста кинокартин. Но среди них нет ни одного оригинального художественного произведения. Даже министр печати, радио и туризма Джихад Бабан вынужден был признать: «Наши кинопродюсеры поставили рекорд в производстве плохих фильмов».

Недавно в турецкой печати был шумно разрекламирован новый национальный фильм «Первая любовь». Однако оказалось, что режиссер попросту скопировал демонстрировавшийся год назад американский фильм «Любовь, которую нельзя забыть». Другие режиссеры поступают еще откровеннее: они просто вырезают куски из старых иностранных картин, соединяют их с кадрами, в которых действуют турецкие актеры, — и фильм готов.

«Долго ли это будет продолжаться?! — восклицает критик из журнала «Акис». — Пора принять меры, не то наши режиссеры окончательно заведут в тупик национальное киноискусство».

Е. Ш.




## БОЛГАРИЯ

Анжел Вагенштейн, автор «Звезд», написал сценарий нового фильма «Двое под небом». Картину ставит Борислав Шаралиев, оператор — Тодор Стоянов, художник — Георгий Иванов. Действие развертывается в шахтерском городке в наши дни. Герои — муж и жена. История их жизни и составляет основное содержание фильма.



Апостол Карамитев и Ани Цонева в фильме «Ночь на тринадцатое» (режиссер Антон Маринович)

●

Здесь прошел месячник советской кинематографии, на котором демонстрировались двадцать три фильма. Режиссер Протазанов был представлен картинами «Аэлита», «Сорок первый», «Бесприданница», Барнет — фильмами «Дом на Трубной» и «Окраина», демонстрировались также «Старое и новое» Эйзенштейна и Александрова, «Обломок империи» Эрмлера, «Мечта» Ромма, «Шестая часть мира» Дзиги Вертова.

## ИТАЛИЯ

Закончились съемки фильма «Хроника 1922 года», поставленного коллективом из пяти режиссеров: Франческо Чиниери, Гвидарино Гвида, Моральдо Росси, Беппе Орландини и Стефано Убецио. Все пять новелл этой хроники относятся к периоду установления в Италии фашизма. Они связаны воедино балладами в исполнении Лауры Бетти.

●

Для постановки фильма «Итальянки и любовь» по сценарию Чезаре Дзаваттини, Габриэлла Парка (автор нашумевшей книги «Итальянки исповедуются») и ряда других сценаристов продюсер Малено Маленотти пригласил тринадцать режиссеров, в том числе Мауро Болоньини, Джилло Понтекорво, Лори Мазетти, Франческо Мазелли и других. Каждый из них должен самостоятельно снять свою часть фильма.

●

Продюсер Дино Де Лаурентис заявил, что в ближайшие три года он намерен целиком посвятить себя созданию сверхбоевика, состоящего из двух серий, общей продолжительностью в десять часов. Фильм будет называться «Библия» и охватит Ветхий и Новый заветы. Общая стоимость фильма — около 25 млн. долларов. Приглашены ведущие актеры из многих стран мира и группа известных режиссеров. Как сообщает «Аральдо делла Спеттаколо», многие кинодеятели отнеслись к созданию подобного «сверхбоевика» крайне скептически.

●

Современный вариант «Боккаччо», состоящий из четырех новелл, снимают Федерико Феллини, Витторио Де Сика, Лукино Висконти и Марио Моничелли. В главных ролях Анита Экберг, София Лорен, Роми Шнейдер.

Феллини снимает новеллу, где героиню играет Анита Экберг.

## КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Пекинская студия имени 1 августа в минувшем году закончила производством четырнадцать художественных фильмов. Недавно студия выпустила новый фильм «Мусульманский отряд», снятый режиссерами Фин И-фу, Ли Цзюном и оператором Цао Цзинюном. В фильме показан сложный жизненный путь героя. Он ошибается, сомневается и размышляет, прежде чем стать настоящим коммунистом и командиром Народной армии.

●

С большим успехом демонстрируется новый фильм режиссера Цзин Шана «Буря», в котором он сам исполняет главную роль. Это волнующий рассказ о революционных событиях, происшедших 7 февраля 1923 года.

●

Выдающийся спортивный подвиг китайских альпинистов — восхождение на Чомолунгму по северному недоступному склону — засняла Пекинская студия документальных фильмов.

## ПОЛЬША

По повести писательницы Доманьской режиссер Сильвестр Хентинский снимает свой первый самостоятельный фильм «Желтый башмачок». Герой фильма — десятилетний мальчик, время и место действия — средневековая Польша. Это цветной приключенческий фильм для детей. В нем снимаются известные польские актеры.

## РУМЫНИЯ

На Международном фестивале туристского фильма в Париже румынская документальная картина «Гора Ретезат» получила серебряную медаль, как лучший фильм воспитательного характера.



США

Кинг Видор ставит картину «Поворот на дороге». Вопросы, поднятые в этом фильме, волнуют сейчас многих деятелей американского кино и театра. Это история режиссера, разочаровавшегося в себе из-за сделок и компромиссов с собственной совестью. Кинг Видор надеется, что фильм подкрепит позиции тех, кто справедливо выступает против нынешней тенденции голливудских дельцов заниматься доходными библейскими сюжетами вместо решения актуальных проблем современности.

●

Последняя кинокомедия студии Диснея «Рассеянный профессор» с участием Фреда Мак Меррея, Нэнси Ольсон и Кинана Уинна рассказывает о приключениях чудака профессора, случайно открывшего новое вещество, благодаря которому сила земного притяжения перестает действовать. Эта научно-фантастическая комедия, по отзыву «Кине уикли», изобилует эффектными трюками и режиссерскими находками.

●

Действие фильма «Прогулка по дикой стороне» относится к тридцатым годам и развертывается на западе Техаса и во французском квартале Нью-Орлеана. Режиссер Эдвард Дмитрык приступил к натурным съемкам в Нью-Орлеане. В фильме снимаются Энн Бакстер, Барбара Стенвик, английский актер Лоуренс Гарвей («Место наверху»), французская манекенщица Капюсин и молодая актриса Джейн Фонда — дочь Генри Фонда. В основу сюжета взят роман Нельсона Олгрена.

●

Катрин Демонжо, десятилетняя исполнительница главной роли в фильме Луи Малля «Зази в метро», приглашена в США, где вместе с тринадцатилетним братом она будет сниматься в серии короткометражных фильмов, рассказывающих о приключениях двух французских детей, впервые попавших в Америку.

ФРАНЦИЯ

Франсуа Летерье дебютировал в кино как исполнитель главной роли в фильме Робера Брессона «Приговоренный к смерти бежал». Сейчас Летерье стал режиссером и поставил свой первый фильм по одноименному психологическому роману Роже Вайяна «Дурные поступки». Речь идет о взаимоотношениях супругов, которые давно разлюбили друг друга. Их связывают лишь воспоминания и общая страсть к спиртным напиткам и охоте. Жертвой конфликта становится молодая девушка — учительница из деревушки, куда супруги приехали, чтобы сделать последнюю попытку наладить отношения.

По отзыву «Юманите», героиню фильма блестяще играет Симона Синьоре. Как режиссер Летерье пытался во всем подражать Брессону, но это, замечает «Юманите», ему плохо удалось.



В фильме Рене Клера «Все золото мира» Бурвиль исполняет одновременно две роли



Ален Рене и Дельфина Серив на съемках фильма «В прошлом году в Мариенбаде»



Марина Влади в фильме «Женщина в витрине»

●

«Пепе в Париже» — новый фильм известного мексиканского комика Кантифласа, где он играет вместе с Брижжит Бардо и Морисом Шевалье.

●

Награжденный в нынешнем году премией Жана Виго фильм «Кожа да кости» — первая полнометражная картина Жана Поля Сасси (в прошлом кинокритика и ассистента Кайатта, Древиля и Шаброля) и Жака Панижеля, деятеля французского театра. Хотя действие картины происходит в тюрьме, это не полицейский фильм, пишет «Либерасьон». Это история человека, ошибочно осужденного за убийство и не имеющего возможности доказать свою невиновность. Его роль играет Жерар Блен.




●

Режиссер парижского телевидения Стеллио Лоренци ставит свой первый полнометражный художественный фильм методом телевизионных съемок. Он экранизирует любовно-психологический роман Андре Моруа «Климаты». Съемочному периоду предшествуют три недели репетиций на площадке. Двух героинь романа — соперниц Одиллию и Изабеллу — играют Марина Влади и Эммануэль Рива.

ФРГ

Хельмут Койтнер работает над фильмом «Черный шакал». Действие фильма происходит неподалеку от одной из американских военных баз, расположенных на территории ФРГ. Это настоящее царство доллара, в котором процветают проституция, грязные сделки, драки. Как сообщает печать, фильм покажет, сколь непохожа подлинная жизнь в Западной Германии на лакированные картинки боннской пропаганды.

●

Деятели культуры Западной Германии опубликовали во Франкфурте-на-Майне декларацию, в которой отказываются сотрудничать с телевизионной компанией «Дейчланд фернзеен», находящейся под покровительством Бонна. Среди подписавших декларацию Генрих Бёлль, Ганс Вернер Рихтер, Ганс Магнус Энгенсбергер, Гюнтер Грас и другие известные западногерманские писатели. Они обращаются ко всем честным художникам Западной Германии, призывая их бойкотировать проводимую боннским телевидением политику «холодной войны».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Летом этого года в Марианских Лазнях проходил фестиваль любительских фильмов. На фестивале было продемонстрировано пятьдесят шесть лучших лент.

В Чехословакии более полутора тысяч любительских киноколлективов, которые объединяют более десяти тысяч членов.

Для кинолюбителей организуются лекции, бесплатные курсы и семинары, у них есть свои методические центры. Для консультаций и обсуждения творческих проблем к любителям на предприятия нередко приезжают опытные кинематографисты.

Чехословакия с 1959 года — член Международного союза кинолюбителей. В прошлом году в Чехословакии проходил Международный фестиваль любительских фильмов, на котором демонстрировались тридцать шесть зарубежных картин, в том числе четыре из ГДР, семь из Франции, одиннадцать из Англии, по одной из Норвегии и Дании и др.

●

Владимир Легкий, режиссер показанного на Московском фестивале фильма «Паразит», ставит сейчас детский мультипликационный фильм «Зузанка и буквы» (по рассказу Мацоурека). Героиня картины — первоклассница с неряшливым почерком. Буквы в ее тетрадях оживают, но, хилые и хроменькие, они вынуждены лечь в больницу.

В этом фильме режиссер вновь применяет технику полиэкрана (впервые использованную им в картине «Паразит»), что дает возможность углубить и функционально расширить изобразительные средства графической мультипликации.

●

Большинство фильмов, выпускающихся в Чехословакии, продается, как правило, в пятьдесят стран мира. Антимилитаристский



Иржина Шворцова и Радован Лукавский в фильме Карела Кахини «Цепи»

фильм Карела Земана «Дьявольское изобретение» (в советском прокате «Тайна острова Бэк-кап») был продан в восемьдесят стран. В первом квартале 1961 года чехословацкое объединение «Фильмэкспорт» продало шестнадцать фильмов. В Бразилии будут демонстрироваться картины «Желание», «Игры и мечты» и «Немая баррикада», на Кубе — «Голубка», «Высший принцип» и «Ромео, Джульетта и тьма».

ЮНЕСКО

«Влияние кино на детей и подростков» — так называется библиографический сборник, выпущенный недавно ЮНЕСКО. В сборнике содержатся краткие аннотации на книги, посвященные проблеме влияния кинематографа на подрастающее поколение. Ряд аннотаций посвящен книгам, изданным в СССР и странах народной демократии.

ЯПОНИЯ

На экранах Японии демонстрируется кинокомедия «Я не даю ложных обещаний». Название фильма — слова премьер-министра Икеда, который во время предвыборной кампании обещал удвоить национальный доход и повысить жизненный уровень... Фильм рисует жизнь простого народа, которая не только не улучшилась с приходом Икеда к власти, но стала еще тяжелей.

# Фильмография

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«Мир входящему»**, 9 ч.

Сценарий Л. Зорина, А. Алова, В. Наумова; постановка А. Алова, В. Наумова; оператор А. Кузнецов; художник Е. Черняев; режиссер В. Иванов; композитор Н. Каретников; звукооператор В. Шарун.

В ролях: Ямщиков — В. Авдюшко, Ивлев — А. Демьяненко, Рукавицин — С. Хитров, немка — Л. Шапоренко, француженка — В. Бокадоро, американец — Н. Гринько, комбат — Н. Тимофеев, регулировщица — И. Извицкая, серб — А. Файт.

В эпизодах: В. Кольцов, Г. Никитин, В. Жилкин, С. Крылов, М. Логвинов, Э. Кнаусмюллер, В. Маренков, В. Макаров, Г. Самохина, А. Сережкин.

●

**«Вольный ветер»** (по одноименной оперетте), 9 ч., цветной.

Сценарий В. Винникова, В. Крахта, В. Типота; постановка Л. Трауберга; сопостановщик А. Тутышкин; оператор А. Кольцатый; художник А. Фрейдин; режиссер К. Гаккель; музыка И. Дунаевского; музыкальный руководитель Г. Столяров; звукооператор О. Упеник. Комбинированные съемки: оператор В. Рылач; художник М. Семенов.

В ролях: Стелла — Л. Скирда, Пепита — Н. Румянцева, Янго — А. Лазарев, Стан — Н. Гриценко, Фома — М. Перцовский, Филипп — Ю. Медведев, Микул — Э. Зорин, Климентина — В. Енютина, Регина — Л. Пашкова, мэр — М. Яншин, комиссар — П. Репнин, кабатчик — С. Мартинсон.

В эпизодах: Е. Ауэрбах, А. Граве, Э. Маркова, С. Масько, В. Чаева. Поют: Г. Вишневская, А. Котова, С. Бруцин, Е. Кибкало, Г. Панков, А. Степутенко, А. Эйзен.

### ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ и СТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«СССР с открытым сердцем»**, 19 ч., панорамный, цветной.

Сценарий Л. Кристи, С. Рунге; постановка В. Катаняна, Л. Кристи; режиссеры: Р. Верне, Л. Брожовский, М. Минаева; операторы: В. Воронцов, Н. Генералов, И. Гутман, А. Колошин, С. Медынский; художники: Л. Мильчин, В. Рындин, В. Чеботарев; композитор А. Локшин; звукооператоры: И. Гунгер, В. Котов.

В фильме снимались: Г. Уланова, М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Максимова, Е. Рябинкина, М. Кондратьева, А. Щербинина, В. Чабукиани, Я. Сех, В. Васильев, М. Лиепа, А. Радунский, З. Кикалейшвили; артисты балета ГАБТ СССР; артисты балета Тбилисского государственного театра оперы и балета имени З. Палиашвили; Государственный ансамбль народного танца СССР под руководством И. Моисеева; учащиеся Московского государственного хореографического училища при ГАБТ. Главный балетмейстер Л. Лавровский; балетмейстеры: И. Моисеев, В. Чабукиани, А. Радунский, Т. Никитина.

### МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

**«Карьера Димы Горина»**, 10 ч., цветной.

Автор сценария Б. Медовой; режиссеры-постановщики: Ф. Довлатян, Л. Мирский; оператор К. Арутюнов; художник-постановщик М. Горелик; композитор А. Эшпай; текст песен Е. Евтушенко; звукооператор Ю. Закржевский; режиссер К. Альперова. Комбинированные съемки: художник Ю. Миловский.

В ролях: Т. Конюхова, А. Демьяненко, В. Селезнев, В. Высоцкий, Е. Кудряшов, Н. Казаков, А. Ванин, Р. Алиев, В. Черменев, Ю. Каракаев, В. Маркова, М. Жарова.

В эпизодах: В. Ананьина, В. Валевская, Е. Васильев, Л. Голубева, В. Дмитриева, И. Долин, Н. Киндинова, А. Ковалева, Л. Корчагина, Г. Малышева, А. Орлова, В. Сосновский, Г. Тимофеев, Р. Церинь, В. Шаховской, Е. Щербачева.

### КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

**«Мишель и Мишутка»**, 4 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Эрдман, М. Демиденко; постановка А. Шахмалиевой, М. Шамковича; операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов; художники: М. Гаухман-Свердлов, М. Иванов; композитор А. Петров; звукооператор Г. Эльберт. Комбинированные съемки: художник Ю. Боровков.

Роли исполняют: Валентинов — В. Филатов, папа Косолапов — медведь Макс, мама Косолапова — медведь Мальчик, Мишель — медведица Девочка, Мишутка — медвежонок Люська.

В эпизодах: — медведи и медвежата: Белошейка, Малышка, Потап; обезьянки: Нейлончик, Чижик, Ревун.

### КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

**«Лесная песня»** (по произведению Леси Украинки), 10 ч., цветной.

Сценарий и постановка В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; художник В. Агранов; композитор И. Шамо; звукооператор Р. Бисноватая; режиссер В. Конарский; балетмейстер Е. Вислоцкая. Комбинированные съемки: оператор В. Курач; художник В. Деминский.

В ролях: Мавка — Р. Недашковская, Лукаш — В. Сидорчук, дядя Лев — П. Вескляров, Лесовой — В. Рудин, перелесник — В. Квитка, мать Лукаша — В. Губенко, Килина — Р. Пироженко, русалка — Р. Дорошенко, полевая русалка — А. Роговцева, Куц — Л. Марченко, водяной — Н. Таенко, лихорадка — Е. Харченко, «Тот, кто в скале сидит» — В. Максименко, дети Килины — Боря Воблый, Юра Баранцев; потерчата — Ира Семко, Сережа Шиман.

**ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ**

**«Водил поезда машинист»**, 8 ч.

Автор сценария И. Бондин; режиссер-постановщик В. Жилин; оператор Ю. Романовский; режиссер М. Бердичевский; художники: Ю. Богатыренко, А. Овсянкин; композитор А. Эшпай; текст песен Г. Поженяна; звукооператор И. Скиндер. Комбинированные съемки: оператор Ю. Романовский; художник И. Пуленко.

В ролях: Федор — Г. Гай, Ольга — Л. Люлько, Иван — Г. Жженов, Яша — Л. Куравлев, Катя — З. Сорочинская, Саня — А. Дубровина, Галя — С. Коновалова, следователь гестапо — В. Емельянов.

В эпизодах: Д. Огиренко, Ю. Моцный, Ю. Горобец, Н. Парамашин, З. Стомма, С. Цивилько.

**КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»**

**«Фунтик и огурцы»**, 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Носов; режиссер Л. Аристов; оператор Е. Петрова; художник С. Русаков; композитор М. Вайнберг; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: М. Бузинова, И. Доукша, В. Арбеков, И. Подгорский, Ф. Епифанова, В. Зарубин, Е. Гамбург, Л. Каюков, В. Капнинский, С. Маракасов; декоратор Г. Невзорова.

Роли озвучивали: А. Власова, А. Папанов, Е. Понсова, Ф. Иванов.

●

**«Дракон»** (по мотивам сказок юго-восточной Азии), 2 ч, цветной.

Автор сценария Р. Кушниров; режиссер А. Снежко-Блоцкая; оператор Е. Ризо; композитор В. Гевиксман; звукооператор Б. Фильчиков; художники-постановщики: Г. Брашишките, Р. Сахалтуев; художники - мультипликаторы: В. Арбеков, Б. Бутаков, В. Крумин, В. Долгих, В. Шевков, А. Беляков, Ф. Епифанова, Е. Вершинина, О. Столбова, М. Бузинова, И. Доукша, Т. Федорова; художники-декораторы: О. Геммерлинг, В. Валерианова, Е. Танненберг, К. Малышев.

Роли озвучивали: Е. Понсова, Г. Новожилова, Э. Гарин, Г. Вицин, В. Хохряков, М. Погоржельский.

**МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ**

**«Дерсу Узала»** (по мотивам произведений В. К. Арсеньева), 8 ч., цветной.

Сценарий И. Болгарина; режиссер-постановщик Агаси Бабаян; режиссер А. Жадан; главный оператор А. Казнин; операторы: А. Зильберник, Ю. Разумов, К. Хабеев; композитор М. Парцхаладзе; звукооператор К. Бек-Назаров; художник Г. Рожалин.

Роли исполняют: В. К. Арсеньев — А. Шестаков, Дерсу Узала — К. Джакибаев; казаки: Н. Гладков, Л. Добов; стрелки: А. Баранов, С. Григорьев, А. Евстифеев.

В эпизодах: М. Медведев, Н. Любешкин, Н. Хряшиков, А. Кончуга.

## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

**ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ**

**«Наш Никита Сергеевич»**, 8 ч.

Автор сценария В. Захарченко; режиссер И. Сеткина; художник В. Седов; музыкальные оформители: З. Алимова, А. Зоров; звукооператор Д. Овсянников.

**ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ**

**«Грузия родная»**, 6 ч., цветной.

Автор сценария И. Ногевили; режиссеры: Г. Асатиани, Л. Гогоберидзе, И. Канделаки, Ш. Хомерики, Ш. Чагунава, О. Чиаурели; операторы: Л. Арзуманов, О. Деканосидзе, А. Семенов, Ш. Шиошвили; художник Х. Лебанидзе; композитор Д. Дорадзе; звукооператор А. Дзагания.

О Советской Грузии и развитии ее экономики и культуры за 40 лет Советской власти.

**КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ» И ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ**

**«Люди голубого огня»**, 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Рахим, Р. Григорьев; режиссер - постановщик Р. Григорьев; операторы: О. Арцеулов, Т. Надыров; авторы дикторского текста: Б. Агапов, К. Симонов; композитор И. Акбаров; звукооператор Д. Ахмедов.

О трудовых подвигах строителей газопровода Джаркак — Бухара — Самарканд — Ташкент.

**МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ**

**«Великий дар природы»**, 6 ч.

Автор сценария В. Крепс; режиссер Д. Варламов; оператор К. Кузнецов; художник Л. Чибисов; композитор В. Гевиксман; звукооператор М. Белоусов.

Об освоении крупнейшего в мире железорудного бассейна Курской магнитной аномалии.

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Пять патронных гильз»**, 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария: Вальтер Горриш; режиссер Франк Байер; оператор Гюнтер Марчинковский; художник Альфред Хиршмайер; композитор Иоахим Верцлау; звукооператор Курт Эпперс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: комиссар Виттинг — Эрвин Гешоннек (дублирует А. Консовский), Вася, русский — Ульрих Тайн (А. Кузнецов), Хосе, испанец — Эдвин Марион (В. Прохоров), Вилли, немец — Эрнст-Георг Швилль (С. Коренев), Пьер, француз — Армин Мюллер-Шталь (В. Авдюшко), Олег, поляк — Манфред Круг (В. Тихонов), Димитрий, болгарин — Гюнтер Науманн (Д. Дубов). Поет Эрнст Буш.

●

**«Болотная собака»**, 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Конрад Петцольд, Сигне Тиссен; режиссер Конрад Петцольд; оператор Отто Мерц; художники: Ганс Поппе, Франц Фюрст; композитор Гюнтер Хаук; звукооператор Вольфганг Хёфер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Клаус (дублирует Андрей Чекулаев), Фрицхен — (Саша Крынкин), обер-лейтенант Зутер — Гюнтер Симон (А. Задачин), лейтенант Нойман — Рольф Риппбергер (Ю. Чекулаев), рыбак — Хорст Кубе (А. Игнатьев), Карл Шульц — Петер Штурм (И. Рыжов), матушка Шульц — Эльфрида Флорин (К. Козьмина), Пауль Шульц — Дитер Перл-

витц (А. Чемодуров), Хайнрихс — Клаус Урбан (О. Голубицкий), старуха — Лотта Лёбингер (З. Занони).

●

**«Фениксы приветствуют солнце»** (фильм-концерт), 8 ч., цветной.

Производство Пекинской киностудии.

Режиссер Чэнь Хуайай; операторы: Чжу Цзинь-минь, Не Цзин; художник Цинь Вей; звукооператор Чэнь Янь-си.

●

**«Шесть превращений Яна Пицика»** (по одноименной повести Е. С. Ставинского), 9 ч.

Производство коллектива творческих киноработников «Камера», Лодзинская студия художественных фильмов, Польша.

Автор сценария Е. С. Ставинский; режиссер Анджей Мунк; операторы: Ежи Липман, Крыштоф Виневич; художник Ян Грандыс; композитор Ян Кренз; звукооператор Галина Пашковска.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Ян Пицик — Богумил Кобеля (дублирует Я. Янакиев), Йола — Б. Квятковска (Р. Макагонова), ее мать— К. Карковска (Г. Водяницкая), ее отец, майор — Е. Пихельский (Я. Беленький), Бася — М. Цесельска (М. Виноградова), Елёнек — Э. Дзевонский (З. Гердт), подхорунжий Савицкий — Т. Янчар (В. Прохоров), Касперский — В. Семьон (Ю. Чекулаев).

●

**«Я пережил свою смерть»**, 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария Милан Яриш; режиссер Войтех Ясный; оператор Ярослав Кучера; художник Карел Лиер; композитор Сватоплук Гавелка; звукооператор Яромир Свобода.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Тонда Майер — Франтишек Петерка (дублирует В. Дружников), Йозеф — Иржи Совак (Б. Баташев), Гранач — Владимир Меншик (В. Баландин), Унек — Фред Дельмаре (К. Немоляев), комендант лагеря — Ганс Иоахим Хегевальд (Б. Гроховский), первый эсэсовец — Пауль Берндт (С. Ефимов), второй эсэсовец — Ладислав Гамшик (Г. Шпигель), писарь — Эрвин Золар (К. Тыртов), певец — Рудольф Асмус (А. Карапетян).

●

**«Факелы»**, 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», творческое объединение Богумил Шмида — Ладислав Фикар (Чехословакия).

Сценарий В. Нефф; режиссер Владимир Чех; оператор Р. Шталь; музыка Ш. Луцкого; звукооператор Ф. Черный; художник Б. Кулич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм».

Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Йозеф Рэалер — Э. Цупак (дублирует М. Глузский), Анчи — З. Стивинова (Н. Чередниченко), Гейкал — В. Гашек (Н. Граббе), Кулда —Л. Костелка (В. Файнлейб), Смолик старший — Я. Войта (А. Кельберер), Смолик младший —Л. Мунзар (Б. Кордунов), Петер Новотный — К. Гегер (В. Дружников), Запотоцкий — В. Врабец (Ю. Боголюбов), Пэцка — Я. Трижска (В. Кулик), Фейт — Р. Елинек (В. Захарченко), Коларж — И. Кадет (Ю. Киреев), Зоула — З. Брауншлегер (Л. Бахарь), Паулина—М. Гинкова (Н. Зорская), Брож— О. Велен (К. Тыртов), Доkоупил — М. Недбал (А. Алексеев), отец Рэалера— К. Эффа (В. Колпаков), мать Рэалера — М. Брожова (А. Заржицкая).




Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

*Рукописи не возвращаются*

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А09087. Подписано к печати 19/IX 1961 г.
Формат бумаги 82×108$^{1}/_{16}$. Печатных листов 8,5 (условных листов 13,025).
Учетно-издательских листов 14,0 Тираж 23 000 экз. Заказ 1325.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

*Цена 1 руб.*

Кинокритики —
участники фестиваля
встречаются
в редакции журнала
«Искусство кино»



Тереза и Мечислав Валясек (Польша)
и Бань Бао (Вьетнам)



Жорж Садуль (Франция)
и Александр Караганов (СССР)



Ежи Плажевский (Польша)
и Марсель Мартен (Франция)

*Фото М. Демиховского*

# К КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ И НАРОДАМ СОВЕТСКОГО СОЮЗА! К НАРОДАМ И ПРАВИТЕЛЬСТВАМ ВСЕХ СТРАН! КО ВСЕМУ ПРОГРЕССИВНОМУ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ!

## Обращение Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Правительства Советского Союза

Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР, Правительство Советского Союза с большой радостью сообщают о новой беспримерной победе советской науки и техники — успешном полете второго космического корабля с человеком на борту.

6 августа 1961 года в 9 часов по московскому времени мощной советской ракетой на орбиту вокруг Земли был выведен новый космический корабль-спутник «Восток-2», пилотируемый летчиком-космонавтом — гражданином Союза Советских Социалистических Республик, коммунистом, майором товарищем Титовым Германом Степановичем.

Товарищ Титов благополучно совершил 25-часовой полет вокруг Земли и после выполнения намеченной программы успешно приземлился на территории нашей Родины — Союза Советских Социалистических Республик.

Советский космический корабль-спутник «Восток-2», управляемый товарищем Титовым, облетел более 17 раз вокруг земного шара, преодолев расстояние свыше 700 тысяч километров, то есть почти равное удвоенному расстоянию от Земли до Луны.

В этом подвиге отражены новые огромные достижения Советского Союза, нашей науки и техники, всего народного хозяйства — великие преимущества самого передового в мире социалистического общественного строя.

Все народы земного шара с огромным воодушевлением и восторгом отметили первый полет советского человека в космическое пространство. Замечательный полет нового советского космонавта показывает, что недалеко то время, когда космические корабли, управляемые человеком, проложат межпланетные трассы к Луне, Марсу, Венере. Перед человечеством открываются широкие перспективы покорения космического пространства и полетов к планетам солнечной системы.

С чувством законной гордости Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Правительство Советского Союза отмечают, что наша страна, страна победившего социализма, уверенно идет в авангарде человечества в деле использования достижений науки и техники на благо народов мира.

Второй космический полет советского человека вокруг Земли — это новое яркое подтверждение великого могущества народа, построившего социализм. Наши достижения в освоении космоса не являются случайными, они отражают закономерное шествие победоносного коммунизма. Коммунизм неудержимо идет вперед. И нет такой силы в мире, которая могла бы помешать неукротимому движению человечества к своему светлому будущему.

Враги мира раздувают военную истерию. Этой истерии мы противопоставляем наши величественные планы коммунистического строительства, нашу твердую уверенность в своих силах, в правильности пути, указанного марксистско-ленинской наукой.

Всем людям на земле известны планы и цели нашей страны. Они выражены в проекте вносимой на рассмотрение XXII съезда КПСС новой Программы Коммунистической партии Советского Союза — программы построения коммунистического общества. Коммунизм выполняет историческую миссию избавления всех людей от социального неравенства, от всех форм угнетения и эксплуатации, от ужасов войны и утверждает на земле Мир, Труд, Свободу, Равенство и Счастье всех народов.

Все во имя человека! Все для блага человека! — вот наша высшая цель.

Космические полеты советских людей знаменуют собой непреклонную волю, непреклонное желание всего советского народа к прочному миру на всей земле. Наши достижения в исследовании космоса мы ставим на службу миру, научному прогрессу, на благо всех людей нашей планеты.

Советский народ твердо верит, что дело мира победит во всем мире. Мир восторжествует, если народы всех стран будут самоотверженно бороться за его укрепление.

Мы призываем правительства всех стран, всех людей, независимо от расовой, национальной, социальной принадлежности и религиозных убеждений, приложить все силы для обеспечения прочного мира на всей земле.

Новая славная победа нашей Родины вдохновляет всех советских людей на еще большие подвиги в строительстве коммунизма!

Вперед к великим победам во имя мира, всеобщего счастья и прогресса человечества!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР



*Герман Степанович* ТИТОВ

**ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА**

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ




ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

**ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:**

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.